

Aubry, Pierre
Iter hispanicum

ITER HISPANICUM

NOTICES ET EXTRAITS DE MANUSCRITS
DE MUSIQUE ANCIENNE
CONSERVÉS
DANS LES BIBLIOTHÈQUES D'ESPAGNE

PAR

PIERRE AUBRY



PARIS
PAUL GEUTHNER
68 — RUE MAZARINE — 68
1908

ITER HISPANICUM

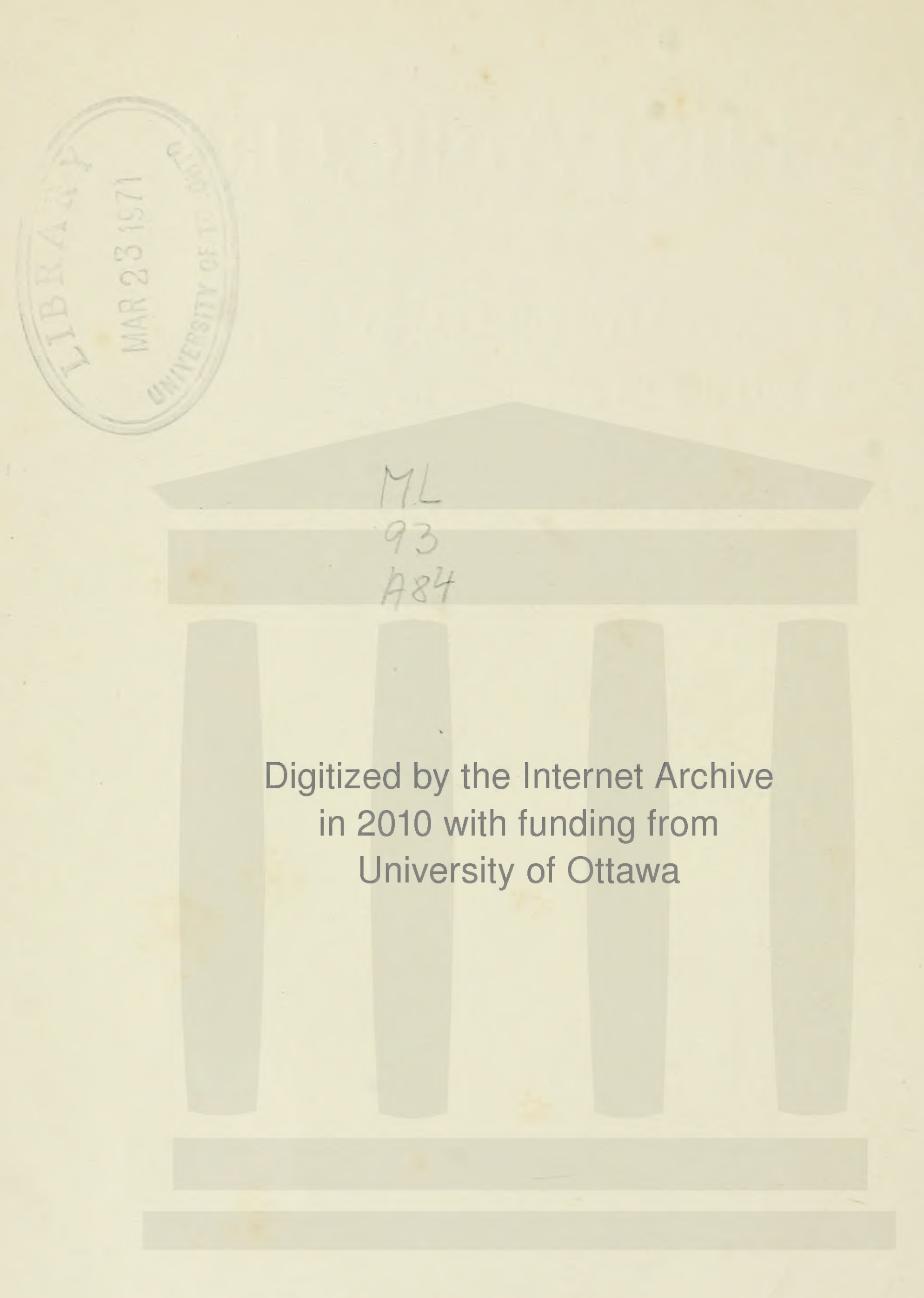
NOTICES ET EXTRAITS DE MANUSCRITS DE MUSIQUE ANCIENNE CONSERVÉS DANS LES BIBLIOTHÈQUES D'ESPAGNE

PAR

PIERRE AUBRY



PARIS
PAUL GEUTHNER
68 — RUE MAZARINE — 68
1908



Iter Hispanicum.

Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne

conservés

dans les bibliothèques d'Espagne.

Avant-propos.

Depuis le temps où, pieux et savant pélerin, dom Martin Gerbert promenait à travers l'Italie, l'Allemagne et la France son inlassable curiosité, cherchant, comme bien d'autres après lui, dans l'intimité des manuscrits, les confidences mélodiques des siècles enfuis, on a beaucoup trouvé, beaucoup déchiffré et beaucoup publié.

Un pays pourtant nous avait paru rester quelque peu en dehors de ce beau mouvement d'érudition musicologique [1]. Heureuse indifférence! il serait donc encore des bibliothèques à explorer, quelques chapitres inédits de l'histoire musicale à écrire? un *Iter hispanicum* nous mènerait-il vers ce paradis deviné et entrevu? A vrai dire, nous étions, dès avant notre départ, assuré de ne point revenir d'Espagne les mains vides, car en 1887 un membre de l'Académie royale d'histoire de Madrid, Juan F. Riaño, avait publié un catalogue, classé par ordre chronologique, des manuscrits de musique ancienne qu'il avait pu rencontrer dans les bibliothèques publiques ou privées de son pays [2].

L'ouvrage de J.-F. Riaño est un guide précieux, mais auquel on ne saurait se confier sans réserve. Les notices sont brèves avec excès, d'où il résulte une certaine impersonnalité dans les descriptions de manuscrits. Ensuite l'auteur a eu le tort de conserver pour certains *codices*, qui appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Madrid, l'ancienne cote qui leur était affectée, lorsqu'ils faisaient partie de la *libreria* de la cathédrale de Tolède. Enfin ce catalogue est forcément très incomplet. Mais tel

---

1) Nous ne saurions, ni ne voudrions passer sous silence deux grandes et belles publications de l'érudition musicologique espagnole, qui en tous pays feraient honneur à ceux qui les ont entreprises:

Cancionero musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, [1890], in-4.

Hispaniae schola musica sacra. Opera varia saecul. XV, XVI, XVII et XVIII diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell. Barcelone, in-fol., en cours de publication.

2) Riaño (Juan-F.), *Critical and Bibliographical Notes on early Spanish Music, with numerous Illustrations*. London, 1887, in-8.

qu'il est, il doit être considéré comme la première assise de toute étude sur l'Espagne musicologique et quelles qu'en puissent être les lacunes et les imperfections, on ne saurait, sans lui, aborder au cours d'un voyage, où le temps est forcément mesuré, les bibliothèques espagnoles, dont les catalogues sont le plus souvent à l'état d'ébauche ou de projet.

En outre, il faut dire qu'il y a par delà les Pyrénées quelques manuscrits célèbres, fréquemment cités, qui n'ont point besoin pour être connus de figurer en un catalogue quelconque: sans sortir du domaine musicologique, nous rappellerons les somptueux manuscrits des *Cantigas de Santa Maria*, attribuées au roi Alphonse le Sage, qui sont conservés à la bibliothèque de l'Escorial. Nous avions à cœur également de rapporter quelques renseignements précis sur le chant actuel de la liturgie mozarabe: on sait, en effet, qu'aucun livre imprimé ne nous le fait connaître. Après, nous allions vers l'imprévu, comptant sur notre heureuse étoile pour faire fructifier nos recherches. Aussi bien, Madrid est-il moins loin que Samarcande et, si les bibliothèques ne doivent nous fournir qu'un maigre butin, n'y aura-t-il pas toujours à glaner sur la route? Nous irons à Burgos, à Cordoue, à Séville, à Grenade, partout où l'on peut voir des cathédrales magnifiques et des Alhambra de féerie, qui dans cet extrême occident font rêver de l'Orient, partout où l'on peut dans les *flamencos* entendre les chants pittoresques et sauvages des gitanos. Qu'importe alors si les bibliothèques restent obstinément fermées, l'art populaire aime les libres envolées et se rit des verrous. Un peu de *manzanilla* parfumé éveille vite l'entrain andalou et il n'en coûte guère pour rapporter une riche moisson d'harmonieux souvenirs.

Le présent travail a pour objet de résumer les résultats de deux voyages d'Espagne, que nous avons faits à l'automne de l'année 1904 et, plus récemment, aux mois de septembre et d'octobre 1906. Nous les réunirons en quatre chapitres, groupés deux à deux, comme il suit:

La musique française en Espagne.

I. Un *volumen discantuum* parisien du XIIIe siècle à la cathédrale de Tolède.
II. Deux chansonniers français du XVe siècle à la bibliothèque de l'Escorial.

Ancienne musique espagnole.

I. Les *Cantigas de Santa Maria.*
II. Le chant mozarabe.

Enfin, nous terminerons cette suite de notices par la publication de quelques mélodies espagnoles, qui, au contraire de celles que nous avons trouvées dans les recueils édités à Madrid ou à Séville, nous ont semblé porter en elles le cachet d'une origine lointaine et révéler, moins la main d'un artiste que l'expression délicate et émue de l'inspiration populaire: l'harmonisation, dont le grand maître espagnol, Felipe Pedrell, folk-loriste averti, a bien voulu les parer à notre demande, en accentue encore le caractère.

I.

Un «discantuum volumen» parisien du XIII[e] siècle

à la cathédrale de Tolède.

(Madrid, Bibliothèque Nationale, Hh. 167.)

Le manuscrit dont nous nous occupons ici doit prendre place, avec le recueil de motets français de la Bibliothèque de Montpellier[1]), avec l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* conservé à la Laurentienne de Florence[2]), avec les manuscrits de Bamberg[3]), de Wolfenbüttel[4]) et quelques autres[5]) parmi les monuments les plus considérables de la musique polyphonique au moyen âge.

Riaño lui consacre la notice suivante:

This volume contains chants for one, two, three and four voices. The five lines are used.

Written on vellum. It consists of 142 leaves, measuring 16½ cts. by 11½ cts.

This MS. is of the highest interest. Cath. Toledo, 33, 23[6]).

A son tour, Dreves dit succinctement[7]) que ce manuscrit de la fin du treizième siècle est vraisemblablement d'origine française, mais la lecture des derniers folios a rebuté l'éditeur des *Analecta hymnica*: nous pensons sur ce point avoir été plus heureux que le savant jésuite. Enfin un musicologue allemand, M. Fr. Ludwig, l'a mentionné dans un article récent[8]). Dreves et Ludwig commettent d'ailleurs une commune erreur en donnant à ce recueil une cote inexacte[9]).

---

1) Montpellier, Bibliothèque universitaire, H, 196.

2) Florence, Bibl. Laurenzana, *Plut.* XXIX, 1.

3) Bamberg, Ed. IV. 6.

4) Wolfenbüttel, Helmstadt 628 et 1099.

5) Paris, Bibl. Nat. fr. 844 et 12615; lat. 15139, etc.

6) Riaño, *ouvr. cité*, p. 46 —. Riaño, à la page 47, donne un médiocre fac-similé de deux lignes du manuscrit.

7) Dreves (Guido-Maria)—. *Cantiones et Muteti*, p. 20 et ss., au tome XX des *Analecta Hymnica medii aevi.* Leipzig. 1895. — Ajoutons que Dreves, XX, p. 248, donne un essai de transcription en notation moderne de la pièce *Gratuletur populus* et XXI, p. 209, de la pièce *Tu deitati.*

8) Ludwig (Friedrich) —. *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie* dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* du Dr. Haberl, p. 8. Regensburg, 1905.

9) Dreves et Ludwig donnent à ce ms. la cote *Tolet.* 930. Nous n'avons nulle part rencontré cette désignation. A la *libreria* de la cathédrale de Tolède notre ms.

Pourtant l'importance de ce précieux manuscrit mérite une plus sérieuse attention.

Entre les manuscrits que nous venons d'énumérer, entre ce *codex* de Madrid et l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* principalement, il y a plus d'un lien de parenté: ce sont tous deux, en effet, des livres de déchant, *discantuum volumina*, ou pour mieux dire des recueils factices de livres de déchant, tels que l'Anonyme du British Museum, publié par De Coussemaker, nous en donne l'énumération[1]).

Nous ne nous arrêterons pas ici sur la description de l'Antiphonaire de la Bibliothèque Laurentienne de Florence. Elle a été faite plusieurs fois[2]). Le manuscrit de Madrid est moins considérable et moins complet, mais il dérive d'une même source et répond à des besoins identiques. Matériellement, il se compose de 141 folios de parchemin, sans pagination, ni foliotation. Ses dimensions sont de 0,17 c. sur 0,11 c. La conservation est médiocre et le parchemin a fortement noirci, au point de rendre à peine lisible l'écriture des derniers folios. Les lettres initiales, qui devaient être enluminées, manquent partout et, d'une façon générale, la graphie est moins soignée que dans le manuscrit de la Laurentienne.

Le dénombrement des pièces qui composent ce recueil présente des difficultés particulières: le copiste, en effet, n'a suivi aucune méthode régulière dans l'emploi des capitales, des lettres coloriées ou simplement rubriquées, en un mot, des signes graphiques, qui, d'ordinaire, dans les manuscrits de cette nature indiquent le début d'une composition différente

avait anciennement la cote 33, 23. Il porte aujourd'hui à la Bibl. Nat. de Madrid la cote Hh. 167.

1) De Coussemaker —. *Scriptores de musica medii aevi*, t. I. p. 360. Paris. 1864, in-4.

Le tableau suivant, qui représente la disposition générale des cahiers dont se composent l'un et l'autre manuscrit, fait voir dans quel esprit ils ont été groupés.

Manuscrit de Florence.	Manuscrit de Madrid.
Organum quadruplum.	Organum quadruplum.
Conductus quadruplices.	*(manque.)*
Organum triplum.	*(manque.)*
Organum duplum.	*(manque.)*
Conductus triplices.	Conductus triplices.
Conductus duplices.	Conductus duplices.
Moteti triplices.	Moteti triplices.
Moteti duplices.	Moteti duplices.
Conductus simplices.	*(manque.)*
Rondelli.	*(manque.)*

2) Delisle (L.). — *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, année 1885. — Dreves (G.-M.) — *Cantiones et Muteti.* Leipzig, in-8. 1905. — Meyer (Wilhelm). — *Der Ursprung des Motetts*, extrait des *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse.* 1898. Heft 2.

de celle qui finit. Il faut le plus souvent, pour déterminer le commencement et la fin d'une pièce de ce recueil, se livrer à un petit travail critique de comparaison avec le texte de la même pièce pris dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, par exemple, sans quoi on s'exposerait à de fâcheuses méprises, dont la moindre serait de détacher sur la foi d'une grande initiale ornée telle strophe d'un *conductus* pour en faire une composition indépendante et nouvelle.

Le manuscrit est relié en parchemin et porte au dos, avec la cote Hh. 167, le titre *De musica.*

Viennent ensuite quelques feuillets de garde contenant différents essais d'écriture et le motet:

De gravi semineo | quod pater colonis.

A noter ici que les portées ont été primitivement disposées pour recevoir des pièces d'*organum quadruplum*, chaque groupe, en effet, se compose de trois portées de cinq lignes et d'une de quatre lignes. Portées à l'encre rouge.

D'abord une pièce dont le début manque et qui commence à ces mots:

. . . nullique cede. ‖ Non permiteat Deus | te succumbere.

Vient ensuite la pièce:

Adesse festina.

qui débute en forme de *conductus triplex* et qui sur les mots «Deus meus, salvum me fac propter misericordiam» se termine bizarrement en *organum quadruplum.*

Tu deitati | carnem.

Les trois pièces suivantes sont en forme d'*organum quadruplum.*

Viderunt omnes. Notum fecit Dominus.
Sederunt. Adiuva me, Domine, Deus meus.
Mors.

Trois folios de parchemin où, seules, les portées sont tracées, terminent le cahier. Lacune probable.

Viennent ensuite des conduits et des motets mélangés [1]).

Fraude ceco desolato. [6567]
Puer nobis est natus, | dum Deus humanatus: | non carnis. [15789]
Relegata vetustate, | vetus homo renovetur, | ut in sancta. [17294]
Deus, creator omnium, | fecit quecumque voluit | et millia. [4423]

---

1) Les chiffres qui suivent chaque *incipit* sont ceux du *Repertorium hymnologicum* de l'abbé U. Chevalier. Ce précieux instrument d'identification donne à propos de chaque pièce l'indication des principaux manuscrits et des éditions. Le renvoi au *Repertorium hymnologicum* nous dispense de refaire ce travail.

Nous avons souligné en italique les *incipit* de motets qui se trouvent mélangés aux conduits dans le présent recueil.

Veri vitis germine | plantatoris germinat | verus orto. [21428]
Gaude, virgo virginum, | ex qua lumen luminum | ortum. [7038]
Auctor [Ms. *actor*] vite, Virginis | natus voluit | sub [1442]
Hec est dies triumphalis | mundo grata perdito, | dans sol. [7589]
Pater noster, commiserans | filiorum excessibus, | eos. [14671]
Condimentum nostre spei, | caro nupta Verbo Dei | sanc. [3732]
Iam vetus littera, iam legis ...... | que clausa federa. [9421]
Resurgente Domino, | ei conresurgamus, | qui reatu. [17368]
Lene spirat spiritus | missus et divinitus | pluit. [10588]
Fulget in propatulo | lux eterne glorie; | ortus est. [6630]
In rosa vernat lilium, | flos in flore florescit, | dum. [8745]
Beate Virginis | fecundat viscera | vis sancti Flaminis. [2358]
Ista dies celebrari | promeretur. [9123]
Rex eterne glorie | mundo natus hodie. [17387]
Ave Maria gratia plena.
O qui fontem gratie | captivus regeneras, | celos. [13582]
Nulli beneficium | iuste penitudinis, | amputatur. [12422]
Age penitentiam. [supplément 22721]
Frater, iam prospicias | ut abiicias | has delicias, | que te. [suppl. 26789]
Adest annus iubileus, | annus in quo novus Deus | nasci. [suppl. 22467]
Austro terris influente, | surgens cedit aquilo: [flatu. [1681]
Magnificat | anima mea Dominum, | qui iudicat | verba. [10995]
Ostendunt Dei semitas | patentes ab initio | pius amor. [14326]
Flos de spina procreatur | et flos flore fecundatur, | misso. [6404]
Quod promisit ab eterno, | die solvit hodierno | Verbum. [16909]
Hac in die Gedeonis | ros mundi novit aditus, | per quem. [7510]
Lux illuxit gratiosa, | novum ferens gaudium; | in hac die. [10832]
Ortu regis evanescit | legis nubes involuta | vera dies. [14304
Deduc, Syon, uberrimas | velut torrentem lacrymas, | nam. [suppl. 25333]
Ex oliva Remensium | fons sacri manat olei, quod oleas. [5614]
Ego reus confiteor | Deo semperque virgini | matri. [5260]
Scrutator alme cordium, | lumen verum de lumine, | red . . [18750]
Gaude presul in Domino. [6906]
Gloria in excelsis Deo, | redemptori meo, | Galileo. [7281]
Sursum corda | elevate, | dulci chorda | resonate. [19939]
O crux, ave, spes unica, | signum mitibus. [12843]
Salve sancta parens | enixa puerpera. [18197]
Consequens antecedente. *(indiqué par Dreves, manque dans le R. H.)*
Hodie Marie concurrant laudi mentes. [7909]
Ecclesie | vox hodie | sollempnia iustus resenserat. [suppl. 25960]
Mors morsu nata venenato. [11701]
Ave Maria, fons leticie. [suppl. 23600]
Ad celi sublimia. (*manque dans le R. H.*)
Deo confitemini, | qui sua clementia | carnem. [4356]
Naturas Deus regulis | certis astringi statuit | et a. [11899]
Relegentur ab area | fidelis conscientie | lutum. [17295]
Transgressus legem Domini, | quam dedit Deus homini. [20534]
Salvatoris hodie | novus Adam. [17817]
Ave, maris stella. [1901]
Dic, Christi veritas, | dic, chara raritas. [suppl. 25477]

Presul nostri temporis, | patrie presidium. [1535]
Pater noster qui es in celis.
Mater Patris et filia. [11349]
De monte lapis scinditur | mirabili miraculo, | ab illo. [4227]
Serena | virginum | lux plena | hominum. [18828]

[*Ici un fragment noté* sine littera. *Peut être un essai de composition instrumentale*]

Parit preter morem | creata creatorem. [14580]
Procurans odium | effectu proprio | vix. [suppl. 31920]
Ne sedeas | sortis ad aleas. (manque dans le R. H.).
In Bethleem | Herodes iratus, | quia puer. [8528]
Gratuletur populus | pro salute populi, | quam. [7459]
Homo, quo vigeas, | vide: Dei fidei adhereas, | in spe. [7984]
Flos de spina rumpitur; | spina caret | flos. [6406]
Ad solitum | vomitum. (manque dans le R. H.).
Si mundus viveret mundus pecunia, | regnaret. [suppl. 33469]
Qui servare puberem | vagam claudere | studet. [suppl. 32448]
Formam hominis in aula. [suppl. 26745]
Veri floris sub figura, | quem produxit radix pura, | cleri. [21422]
Isayas cecinit. [9119]
Mens fidem seminat, | fides spem germinat, | charitas. [11461]
Alpha [Ms. *ala*] *bovi et leoni.* [suppl. 22874]
O quam sancta, [*quam*] *benigna.* [13546]
Ypocrite pseudo pontifices. [suppl. 27870]

Quelques pièces trop peu lisibles pour être identifiées. On lit pourtant au début de quelques-unes d'entre elles:

O felix puerpera.
Divinarum scripturarum | latens tegmine.
.... hac die | viam patrie.
Dominus glorie | resurgens hodie.
Omnipotens fecit grandia.
Joanne Elisabet gravida visitatur.
.... pastoris mens seduli.
Ave gloriosa | plena gratie.

La partie de *ténor* des pièces ci-dessus est notée, comme d'ordinaire dans la disposition des motets, à la suite du texte principal, mais ne porte dans le manuscrit, dont nous nous occupons, aucune indication de timbre. Ces pièces n'ont point été lues par Dreves et ne figurent pas au *Repertorium hymnologicum.*

Salve, sancta parens.
Novus miles sequitur viam novi regis. [12390]

Différents essais de plume du copiste remplissent les trois derniers folios du manuscrit.

On a pu voir que, dans la liste des pièces contenues dans ce codex, il y a au début trois compositions en forme d'*organum quadruplum.* Jusqu'à

présent, croyons-nous, les deux recueils de Florence et de Madrid sont avec ceux de Wolfenbüttel les seuls à nous avoir conservé le texte de ces compositions polyphoniques, dont l'importance est considérable pour l'histoire de l'harmonie et du contrepoint au moyen âge. Nous savons que deux d'entre elles sont l'œuvre de Perotin, qui fut *optimus discantor* au jugement de ses contemporains. Ses livres d'organum furent en usage à Notre-Dame de Paris jusqu'au temps de Robert de Sabillon, dont la méthode d'enseignement, si nous en croyons l'Anonyme IV de De Coussemaker, était plus courte et plus facile, *liber vel libri magistri Perotini erant in uso usque ad tempus magistri Roberti de Sabilone*[1]. Le même Anonyme nous a conservé, en outre, l'*incipit* de quelques-unes de ces compositions: « *Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima, sicut Viderunt et Sederunt cum abundantia colorum armonice artis* »[2]. Or, notre manuscrit apporte une leçon nouvelle pour ces deux quadruples.

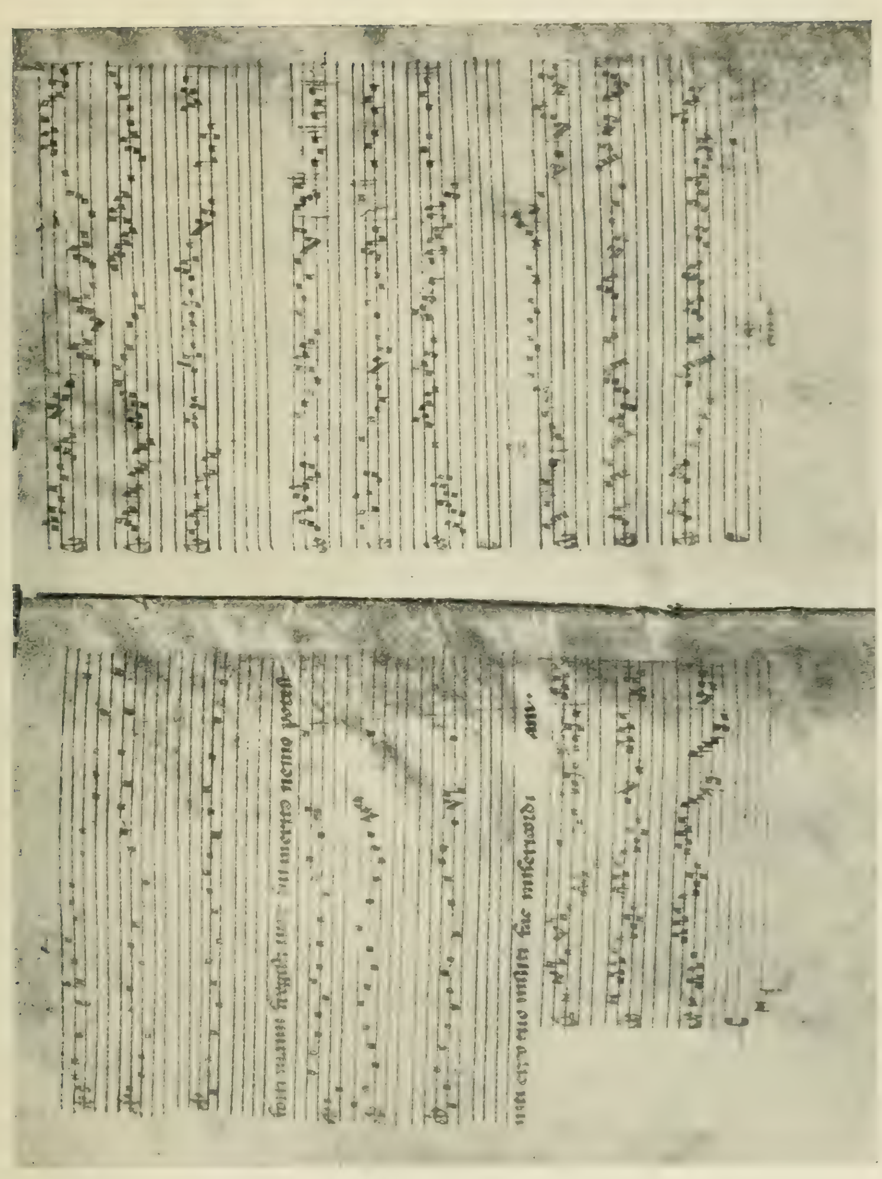
Aussi bien, croyons-nous que la provenance parisienne des deux manuscrits de Florence et de Madrid ne peut être mise en doute. Déjà, à s'en tenir aux indications du texte, une dévotion particulière à saint Nicolas, témoignée par les cinq dernières chansons du manuscrit de Florence, rendait cette origine vraisemblable. Saint Denis et saint Germain, qui sont en bonne place dans ce même recueil, étaient des saints bien parisiens. En second lieu, des réminiscences d'Adam de Saint Victor, éparses en nombre de ces compositions, viennent renforcer l'hypothèse d'une provenance parisienne, que confirme enfin, dans le manuscrit de Florence, la présence d'un certain nombre de poésies de Philippe de Grève, qui fut chancelier de l'Église de Paris et mourut en l'année 1237[3].

Précisons même davantage: c'est bien dans le grand et fécond mouvement musical, qui eût alors pour centre Notre Dame de Paris et auquel l'art harmonique doit son véritable essor, qu'il faut chercher l'origine de nos deux manuscrits. Ils furent sans nul doute écrits par quelque copiste aux gages du Chapitre, car, tels que nous les avons analysés, ils sont conformes aux procédés ordinaires de composition des musiciens déchanteurs de Notre-Dame. Autant qu'il semble, Pérotin, le plus illustre d'entre eux, vivait dans le premier tiers du treizième siècle. Robert de Sabillon et Jean de Garlande furent ses continuateurs et perfectionnèrent sa doctrine. On leur doit de nouveaux déchants, mais aux « quadruples » de Pérotin s'attacha un respect traditionnel, qui les maintint dans l'usage et c'est pourquoi, en plein treizième siècle, un *discantuum volumen* ne

1) De Coussemaker —. *Scriptores*, etc. I, p. 342.

2) Id., *ibid.*

3) Ajoutons que d'autres pièces du recueil de Madrid sont communes à d'autres manuscrits indiscutablement de provenance parisienne.



Début de l'organum quadruplum
« *Viderunt omnes* »
Madrid, Bibl. Nat. Hh. 167.

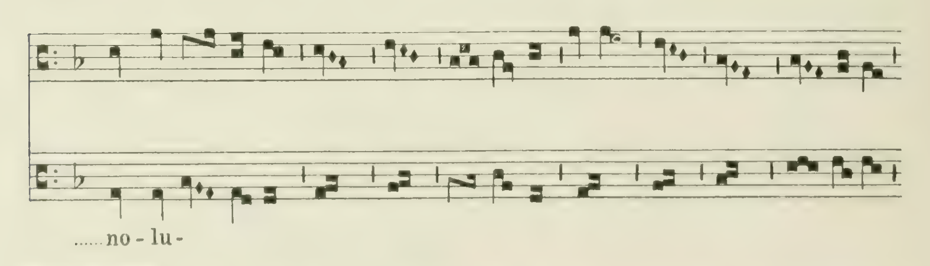
pouvait s'ouvrir autrement que par quelques-unes de ces célèbres compositions.

C'est le cas de nos deux manuscrits.

Le *conductus* est la forme musicale la plus fréquemment employée dans les compositions du manuscrit de Madrid. On sait que le *conductus* est une composition à deux, à trois ou à quatre voix sur un texte latin et que la mélodie principale, le chant donné de cet édifice contrapuntique, au lieu d'utiliser un thème liturgique comme dans l'*organum*, doit être une création du musicien. Le *conductus* appartient au douzième et au treizième siècle [1]). Le type à deux voix prédomine dans le manuscrit de Madrid.

Quel que soit le nombre des parties qui le composent, un *conductus* peut être soit *habens caudas*, soit *sine cauda*. Voici l'explication de ces termes. La mélodie d'un *conductus* était ordinairement syllabique, parfois très légèrement ornée. Mais sur la première syllabe d'un membre de phrase ou sur la dernière il pouvait y avoir de longs mélismes, fort agréables sans doute à l'oreille des contemporains,encore que d'une exécution difficile. Or, on disait d'un *conductus* qu'il était *habens caudas*, quand le chant syllabique des paroles était entrecoupé par ces développements mélismatiques confiés, soit aux instruments, soit aux voix, et c'était la forme la plus élevée du genre. Au contraire, le *conductus sine cauda* semble avoir été tenu en très médiocre estime, car, nous dit l'Anonyme IV de De Coussemaker, *solebat esse multum in usu inter minores cantores et similia* [2]). Les pièces de cet ordre constituaient le répertoire des débutants.

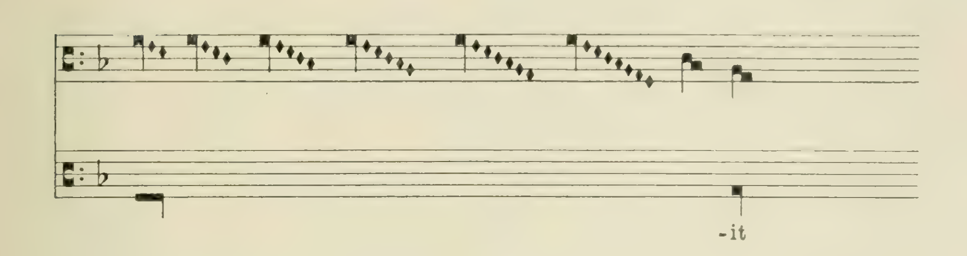
Nous donnerons comme un curieux exemple de *conductus habens caudas*, non une pièce entière, mais la vocalise finale de la composition commençant par *Hac in die Gedeonis*, et sa transcription en notation moderne.



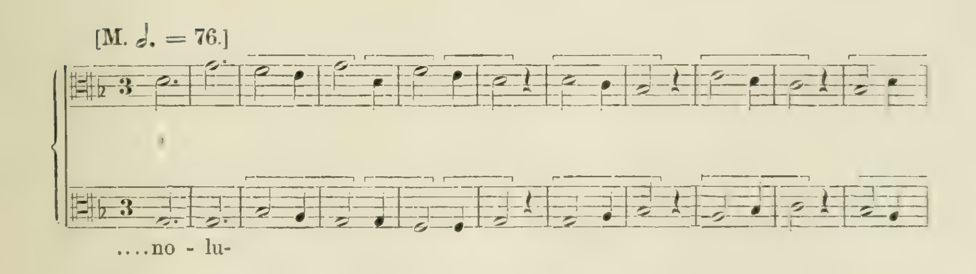
1 Voir l'article de M. Ludwig, *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. III. Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung*, dans les *Sammelbände*, VII. p. 514.

2) De Coussemaker. — *Scriptores*, I, p. 360.

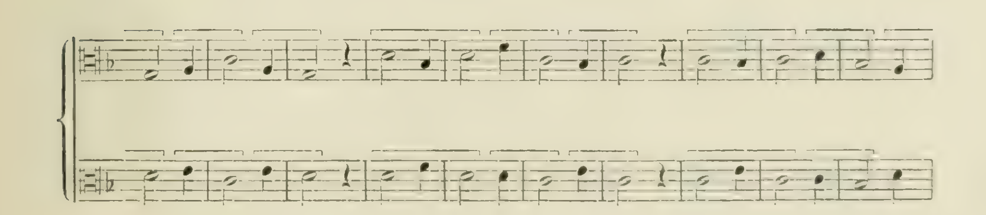


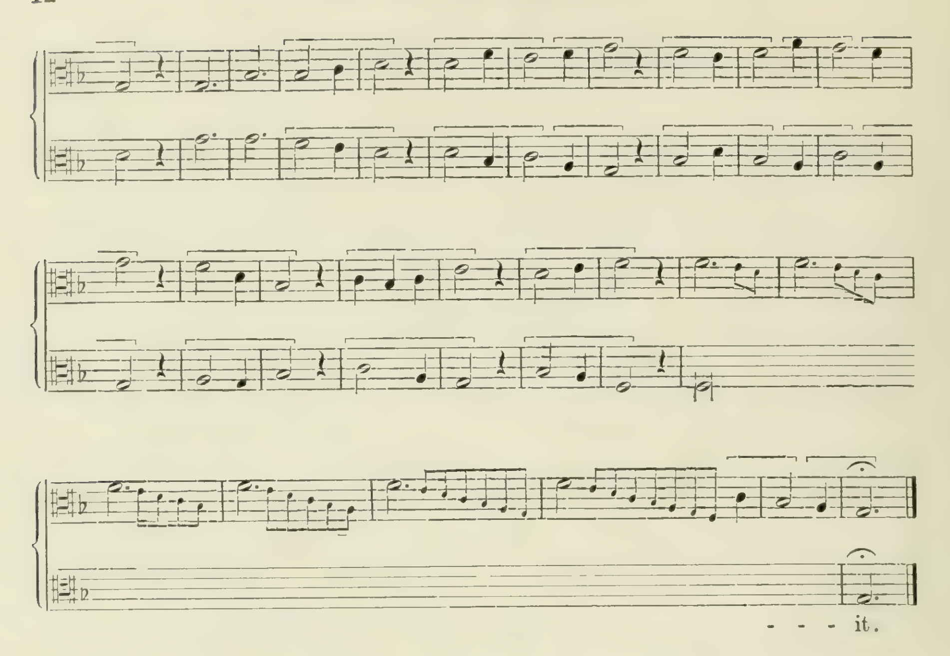


[M. 𝅗𝅥. = 76.]

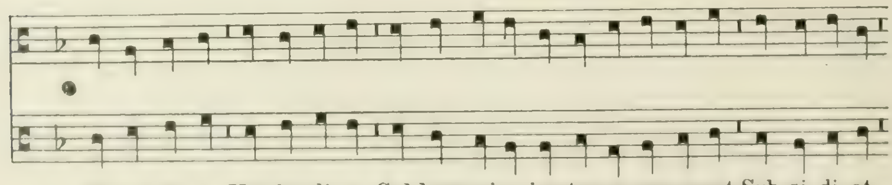




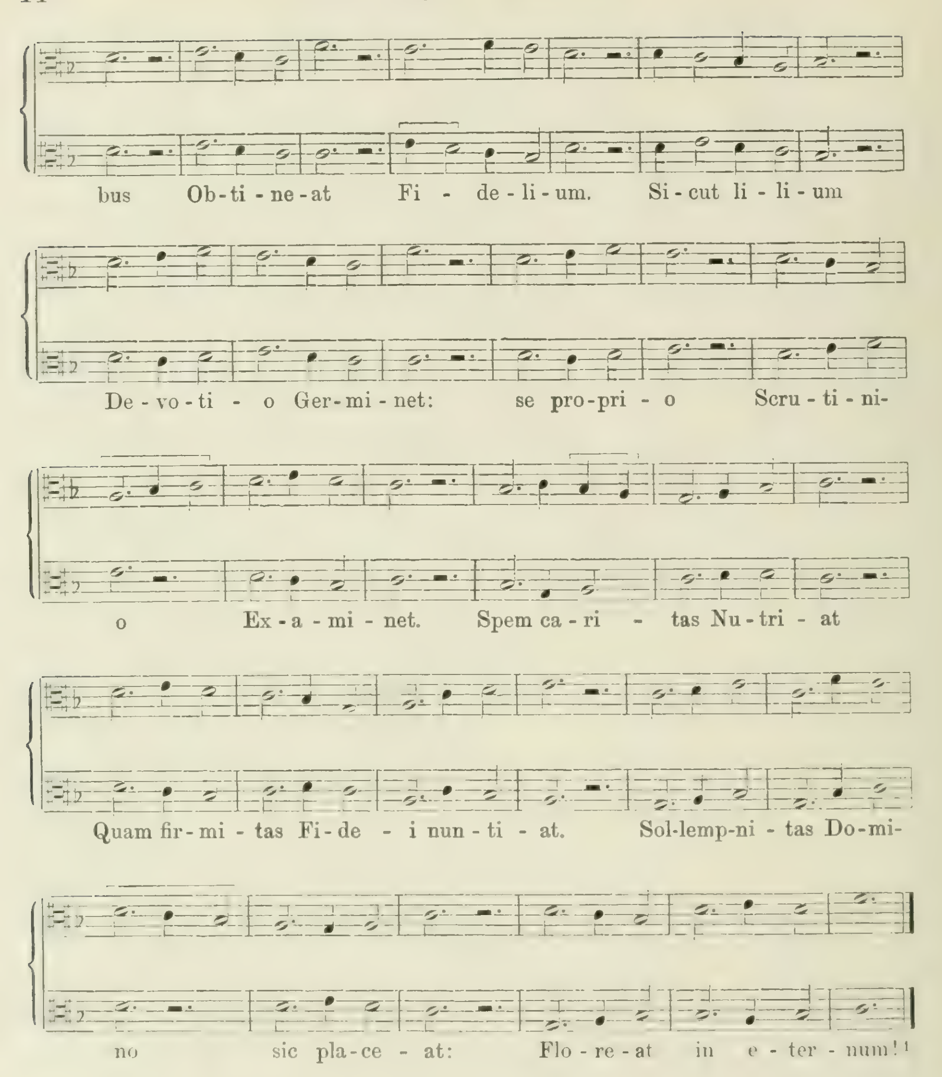




Notre manuscrit contient une majorité de conduits, mais on y trouve cependant un certain nombre de motets. Nous les avons signalés à leur place dans la table du manuscrit. On sait que cette forme de composition est caractérisée par la présence du *tenor*, qui au dessous des parties mélodiques joue le rôle d'une basse harmonique et rythmique, vraisemblablement de nature instrumentale. Or, de même que le manuscrit de Wolfenbüttel, *Helmst. 628*, le recueil de Madrid ne contient de tenors, que pour les motets qui sont à la fin du volume. M. Ludwig y voit une influence de l'ancien *conductus*. Nous croyons plutôt que par celà même qu'il fallait deux exemplaires pour l'exécution d'un motet, il était sans inconvénients que la partie de tenor ne figurât point dans l'un des deux manuscrits, pourvu qu'on pût la rencontrer dans un autre. Ainsi nous donnons la version du recueil de Madrid pour le motet *Ecclesie* | *Vox Hodie* . . . On en trouverait la partie de tenor soit dans le ms. de Florence, fol. 397, soit dans celui de Wolfenbüttel, *Helmst. 1099*, fol. 160 r°.

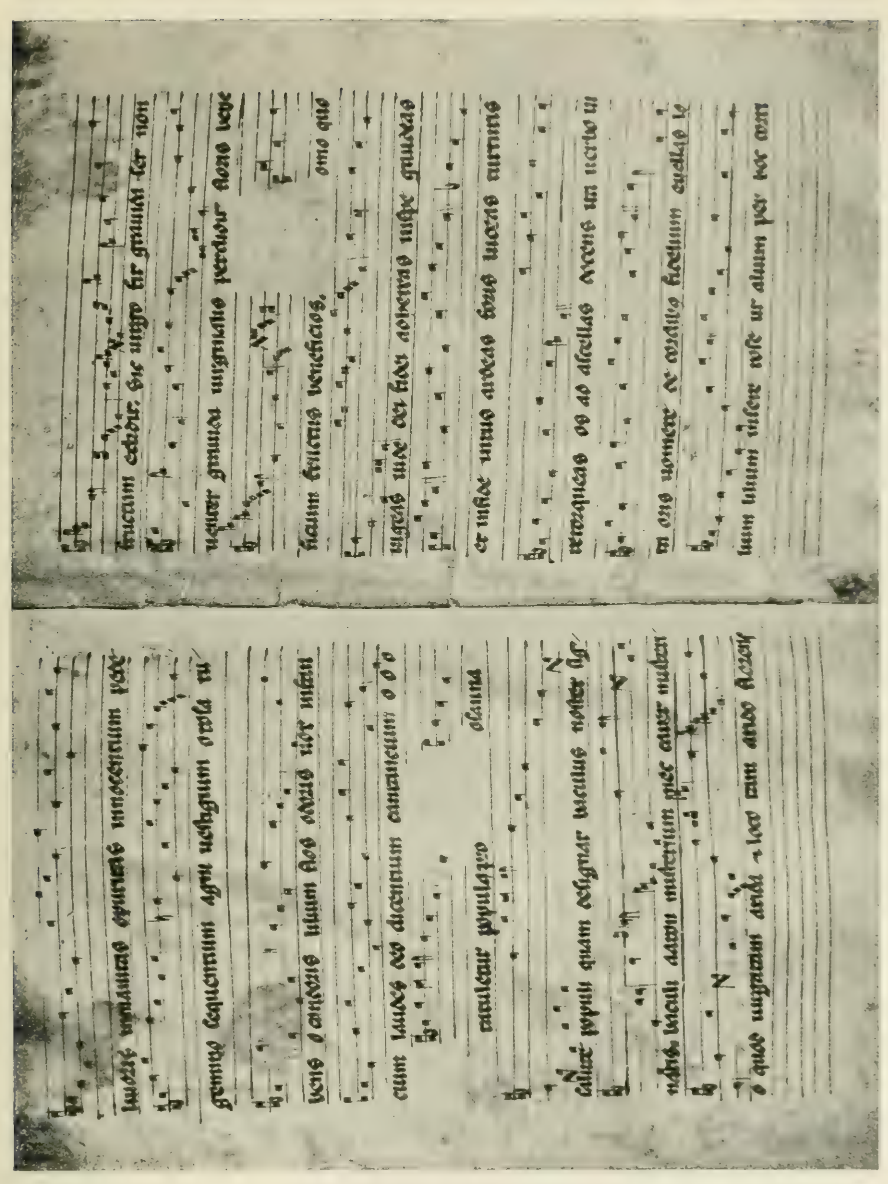



Vir-tu-ti-bus Et lau-di-bus Ob-ti-ne-at Fi-de-li-um. Si-cut li-li-um
De-uo-ti-o Ger-mi-net: Se pro-pri-o Scru-ti-ni-o Ex-a-mi-net.
Spem ca-ri-tas Nu-tri-at Quam fir-mi-tas Fi-de-i nun-ti-at. Sol-lemp-ni-tas
Do-mi-no sic pla-ce-at: Flo-re-at in e-ter-num!
Ec-cle-si-e Vox ho-di-e Sol-lemp-ni-a ius-tus
re-sen-se-rat Sub-si-di-at Vir-tu-ti-bus Et lau-di-

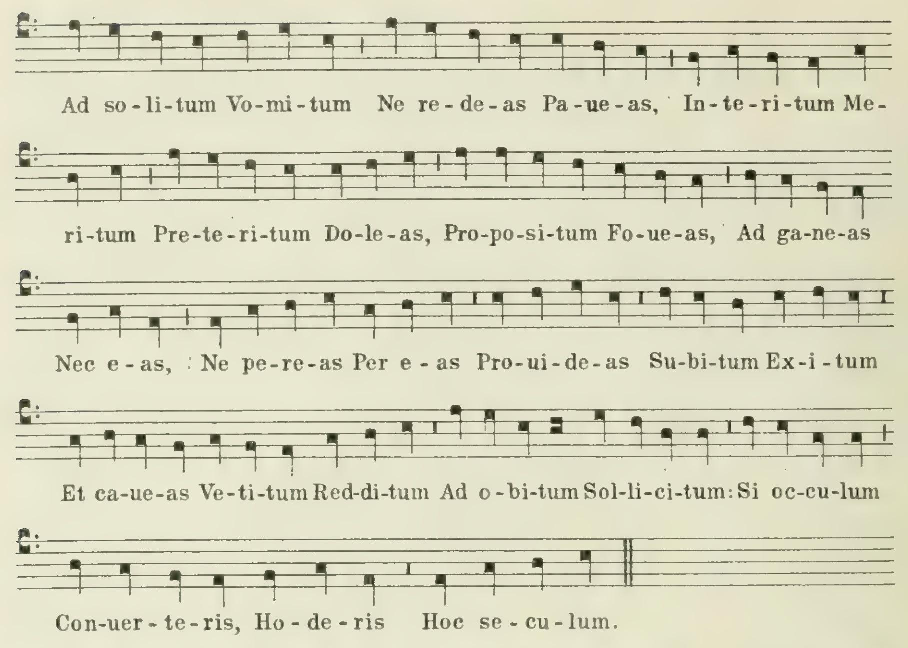


Voici de même un motet archaïque à deux parties. Comme pour le pièce précédente le manuscrit de Madrid ne nous donne pas le tenor, mais seulement la partie de motet. Ce motet se présente donc de la manière suivante. Quel parti pouvons nous tirer de ce texte?

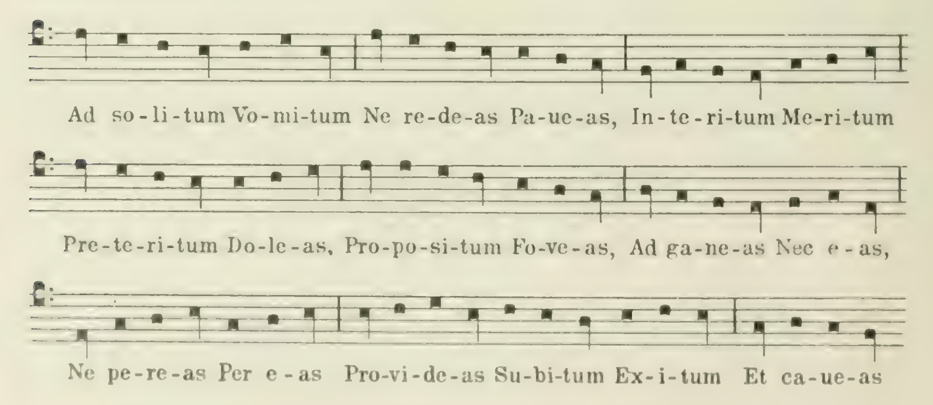
1 C'est sur les indications de M. Ludwig que nous avons fait choix du 3e mode pour la transcription de cette pièce. M. Ludwig fonde justement son appréciation sur le texte de cette mélodie qui se retrouve dans Wolfenbüttel 628 à l'état mélismatique sur le tenor *Et florebit.* La nature du tenor et des ligatures du mélisme fournissent au point de vue modal des indications que notre manuscrit ne contient pas.

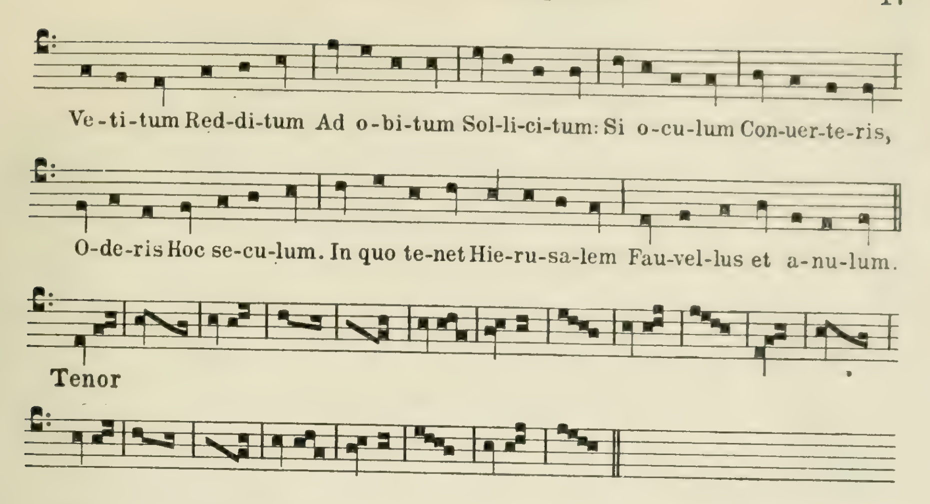


Fin du motet à deux parties
« *In Bethleem Herodes* »
et les deux pièces suivantes
« *Gratuletur populus* »
et
« *Homo, quo uigeas* »
Madrid, Bibl. Nat. Hh. 167.

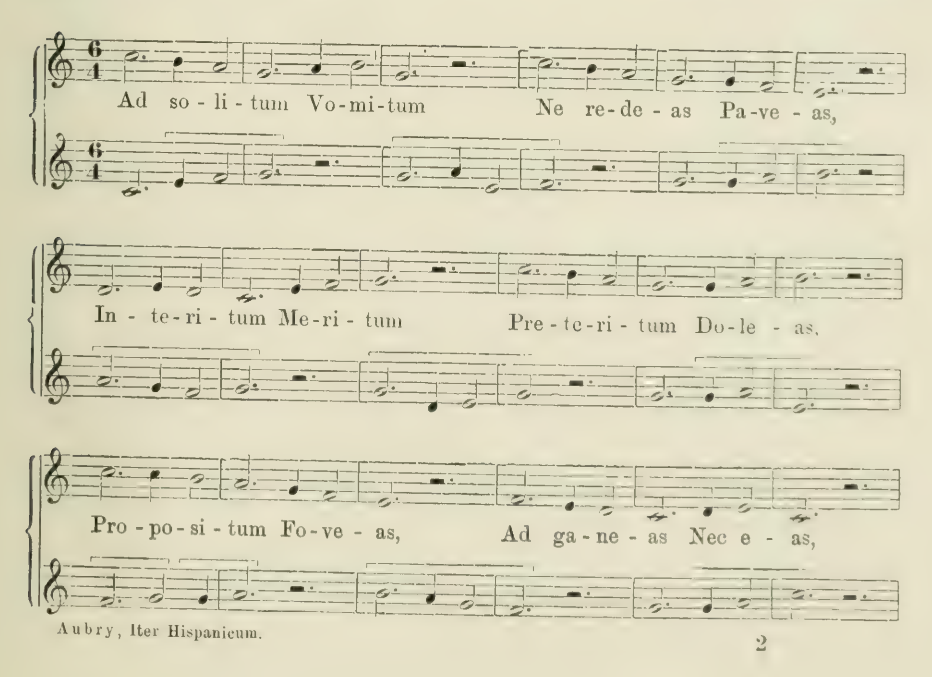


La leçon du manuscrit de Madrid doit être assez ancienne. On retrouve, en effet, cette pièce dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* (fol. 394) et dans le recueil de Wolfenbüttel, *Helmst. 1099* (fol. 128), où elle existe à trois parties. Le manuscrit *Ed. IV. 6* de la bibliothèque de Bamberg en fait un motet à trois parties également, mais avec deux textes différents aux parties de dessus. En outre, elle a été comprise dans les interpolations lyriques du Roman de Fauvel (Paris, Bibl. Nat., fr. 146, fol. 2 v°) sous la forme d'un *motez a tenures sanz trebles*. Un rythme nettement dactylique, selon la théorie mensuraliste des modes, donne à cette pièce une allure assez curieuse pour qu'à titre de comparaison nous la reproduisions ici.





Nous proposons donc une même transcription pour les deux versions de cette pièce. Les indications modales du manuscrit de Paris suppléeront à l'insuffisance de la notation du recueil de Madrid. La mélodie du tenor est celle d'un verset alléluiatique de la fête de l'Assomption, *Hodie Maria Virgo*, aujourd'hui sorti de l'usage. C'est la vocalise qui se chantait sur le mot *Regnat* de ce verset. On la trouvera, sinon dans les recueils imprimés, du moins dans les graduels manuscrits, par exemple dans le *Graduale Sarisburiense*, publié par la *Plainsong and Mediæval Music Society*, p. 195.





Nous limiterons nos extraits à ces quelques citations. Si courtes soient-elles, elles donnent une idée assez juste de ces récréations intellectuelles des clercs au moyen âge, au treizième siècle principalement. Les pièces du recueil de Madrid n'ont pas, au point de vue littéraire, l'extrême variété d'inspiration que l'on rencontre dans le manuscrit de Florence, où des poésies historiques se mêlent à de vraies poésies liturgiques, où la satire voisine avec des compositions pieuses. Il n'y a guère dans le manuscrit dont nous nous occupons que des poésies morales, dans lesquelles la pauvreté de l'idée se dissimule mal sous l'obscurité et le pédantisme de la forme. Aussi l'intérêt en est-il surtout musical. La plupart des *conductus* de ce recueil appartiennent, avons-nous dit, au genre mélismatique. Ce sont des chants très ornés et comme, d'autre part, la notation est souvent incertaine et fautive, il s'en suit que la transcription en est extrêmement difficile, parfois impossible sans l'intervention de nombreuses conjectures. Néanmoins ce manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Madrid a une importance capitale dans l'histoire de la musique française, parce qu'il est un des témoins les plus anciens et les plus qualifiés des premiers âges de l'art polyphonique.

II.

Deux chansonniers français

à la Bibliothèque de l'Escorial.

La bibliothèque de l'Escorial possède deux manuscrits chansonniers français, appartenant, l'un à une époque assez avancée du quinzième siècle, l'autre au commencement du seizième, dont les historiens de la musique, non plus que ceux de la littérature, ne semblent pas s'être jamais préoccupés. Tout au plus en trouve-t-on une brève mention dans un article déjà ancien d'Hermann Knust, mais le côté musical, qui, dans les manuscrits de cette nature, prime, selon nous, l'intérêt du texte poétique, a été complètement négligé par le savant allemand: c'est cette lacune que nous voudrions combler ici[1].

Le plus ancien de ces chansonniers est coté V. III, 24. Il se compose de 62 folios de parchemin et mesure 0,16 c. × 0,25 c. Ainsi qu'il arrive fréquemment dans les chansonniers français de cette époque, il s'y trouve des pièces italiennes, allemandes, ou même anglaises, mélangées aux poésies françaises. Nous donnons l'*incipit* des morceaux de ce recueil[2].

Se mon cuer a hault entrepris[3].	fol. 1 r.
Je vous salue, ma maistresse.	fol. 1 v.
Je ne fai tous jours que penser[4].	fol. 2 v.
Par tous les alans de par la. (*à une voix seule.*)	fol. 3 v.
Chelui qui vous remerchira. (*à une voix seule.*)	fol. 4 r.

1) Knust (Hermann). — *Ein Beitrag zur Kenntnis der Escorial Bibliothek*, dans le *Jahrbuch für romanische und englische Litteratur*. Neunter Band. Leipzig, 1868.

2) Ce manuscrit n'a pas été connu de Riaño.

3) Les compositions de ce chansonnier sont ordinairement écrites à 3 voix: nous indiquons seulement celles qui font dérogation à la règle.

4) Binchois. Autres textes: Rome, Bibl. Vat., urb. lat. 1411. Munich, Mus. ms. 3192. Publ. p. Hugo Riemann, *Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von Gilles Binchois*, p. 10. Wiesbaden, 1892.

Poisque m'amour m'a prins en desplaysir[1].	fol. 4 v.
Il m'est si grief vostre depart[2].	fol. 5 v.
Vostre tres doulx regart plaisant[3]	fol. 6 v.
Tous desplaisir[s] me sont prochains.	fol. 7 v.
Se la belle n'a le voloir[4].	fol. 8 v.
Depuis le congié que j'é pris.	fol. 9 v.
Vostre alee me desplaist tant[5].	fol. 10 v.
Je ne porroye plus durer.	fol. 11 v.
Prendre vous veul, doulche dame.	fol. 12 v.
La tresoriere de bonté.	fol. 13 v.
Se j'eüsse un seul peu d'esperance[6].	fol. 14 v.
Liesse m'a mandé salut[7].	fol. 15 v.
Plains de pluors et [de] gemissemens[8].	fol. 16 v.
Puisque fortune m'est si dure[9].	fol. 17 v.
Bon jour, bon mois, bonne sepmaine.	fol. 18 v.
Or ne sçay je que devenir.	fol. 19 v.
Mon seul et souverain desir[10].	fol. 20 v.
Las! comment porroye avoir joie.	fol. 21 v.
Lune, tres belle lune, clere lune.	fol. 22 v.
Or pleust a Dieu qu'a son plaisir[11].	fol. 23 v.
Porray je avoir vostre merchi[12].	fol. 24 v.
Adieu, mes tres belles amours. (*à 2 voix, sans partie de contra.*)	fol. 26 r.
Adieu, ma tres belle maistresse.	fol. 26 v.
Adieu, adieu, mon joieulx souvenir[13].	fol. 27 v.
Je n'atans plus de resconfort.	fol. 28 v.
Adieu, jusques je vous revoye[14].	fol. 29 v.
(*Chanson allemande.*)	fol. 30 v.
Adieu, mon amoureuse joie[15].	fol. 31 v.
Belle, esse dont vostre plaisir.	fol. 32 v.
Bien viegnant ma tres redoubtee.	fol. 33 v.
C'est assez pour morir de deuil.	fol. 34 v.
Qui donque je poille castaingues.	fol. 35 v.

---

1) Dunstaple, d'après l'édition des *Trienter Codices* n. 248, par G. Adler et O. Koller, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* Wien, 1900, in-4.

2) Jacobus Vide. Oxford, Ms. Canonici misc. 213. Cité dans Stainer, *Dufay and his Contemporaries.* Appendice I. London, 1898.

3) Binchois. Vatic. Munich. Pub. p. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 7.

4) Binchois. *Trient. cod.* no. 115.

5) Binchois. Munich. Publ. p. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 10.

6) Binchois. Attribution du ms. de l'Escorial.

7) Binchois. Oxford.

8) Binchois. Oxford.

9) Pyllois. *Trient. cod.* n. 1009.

10) Binchois. Oxford.

11) Guillaume Dufay. Oxford.

12) G. du —←■— y. Attribution du ms. de l'Escorial.

13) Binchois. Oxford. Vatic.

14) Binchois. Munich. Publ. p. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 8.

15) Binchois. Oxford.

Deuil angoisseus, rage demeseuree[1]) (*à cinq voix. Voir la note*).	fol. 36 v.—37 r.
Cœur doloreux, qui rit obscurement[1]) (*à cinq voix. Voir la note*).	fol. 37 v.—38 r.
De ceste joieuse advenue[2])	fol: 38 v.
De plus en plus se renouvelle. (*à une voix seule.*)[3])	fol. 39 v.
Je n'ay quelque cause de joye. (*à une voix seule.*)[4])	fol. 40 r.
Jamais ne quiers avoir liesse.	fol. 41 r.
Helas! je n'ose descouvrir. (*à 2 voix, sans partie de contra.*)	fol. 42 r.
Helas! ma dame, qu'ay je fait?	fol. 43 r.
Fontaine, a vous dire le voir.	fol. 44 r.
Esclave puist yl devenir[5]).	fol. 45 r.
En bonne foy vous estes belle. (*à 2 voix sans partie de contra.*)	fol. 46 r.
J'ay mains espoir d'avoir joye.	fol. 47 v.
Je cuidoye estre conforté d'amors.	fol. 48 v.
J'aime bien celuy qui s'en va[6]).	fol. 49 v.
La merchi, ma dame, et amours[7]).	fol. 50 v.
Loez soit Dieux des biens de ly.	fol. 51 v.
Margarite, fleur de valeur[8]).	fol. 52 v.
Mon cœur avœq vous s'en va.	fol. 53 v.
(*Chanson allemande.*)	fol. 54 v.
Soyez loyal a vous povoir[9]).	fol. 55 v.
Las! comment feraye?[10])	fol. 56 v.
L'onneur de vous, dame sans per.	fol. 57 v.
Bien viegnés, mon princhе gracieux.	fol. 58 v.
Estrinez moi, je vous estrineray[10]).	fol. 59 v.
Va t'en, mon desir gracieux.	fol. 60 v.
Jugiés ce que doy joye avoir.	fol. 61 v.

Nous avons dit plus haut que ce chansonnier appartient à une époque assez avancée du quinzième siècle: il y a en effet une légère contra-

---

1) Ces deux pièces à cinq voix sont ainsi disposées:

Tenor.
Contra-tenor concordans sequenti.
Contra-tenor concordans.
Dueil angoisseus — ou — *Coeur dolereus.*
Solus contra-tenor.

Voir la publication de cette pièce dans les *Sechs Trienter Codices* I, 242. La pièce *Dueil angoisseus* est une composition de Binchois. A 3 voix dans les mss. du Vatican et de Munich. Cf. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 12.

2) Anonyme dans les *Trienter Cod.* no. 1467.

3) Cette mélodie monodique fait partie d'une composition à 3 voix de Binchois. Cf. Stainer, *Dufay*, p. 80.

4) Voir le *Jardin de plaisance*, éd. Martin Boullon, fol. LXj.

5) Binchois. Vatic. — Voir le *Jardin de plaisance*, fol. 63 v. et *Trient. Cod.* no. 80, fol. 388.

6) Petrus Fontaine. Oxford. Bologna, Liceo Music. 37.

7) Anonyme dans les *Trienter Cod.* no. 1024.

8) Binchois. Vatic.

9) Anonyme dans Oxford.

10) G. du —■— y. Attribution du ms. de l'Escorial. Oxford.

diction entre les caractères extrinsèques et le contenu du manuscrit. On y trouve un bon nombre de compositions de Binchois, quelques-unes de Guillaume Dufay. Il se peut, à coup sûr, que le copiste n'ait point attendu la mort de ces musiciens pour faire entrer leurs œuvres dans son recueil. Mais souvenons-nous que Binchois est mort en 1460 et Dufay en 1474. Notre manuscrit ne peut être antérieur à l'année 1450 et cependant, l'écriture du texte aussi bien que la notation musicale ont un aspect sensiblement plus archaïque. Aucune trace de notation blanche, *notae vacuae*. La notation rouge alterne avec la notation noire et son emploi y est très étendu, très souple et très varié, servant aussi bien à opposer la prolation mineure à la prolation majeure qu'à marquer la diminution des valeurs. Nous noterons seulement le curieux emploi de la notation rouge dans la graphie du point d'augmentation[1]. Ce manuscrit est d'origine française et conforme à la technique des musiciens français au milieu du quinzième siècle. Bref il donne l'impression, tel qu'il se présente à nous, d'avoir été écrit vers 1460 par un scribe très âgé qui n'aurait point dépouillé ses habitudes de jeunesse. En tout cas, nous croyons qu'en ce qui concerne les compositions de Binchois et de Dufay, ce chansonnier de l'Escorial est extrêmement précieux, car il représente pour l'établissement critique du texte de ces deux musiciens un témoignage de la première heure et le travail d'un copiste contemporain sans doute des maîtres dont il contribue à perpétuer l'inspiration.

I.

CHANSONS A VOIX SEULE.

On a pu voir à la table que nous avons dressée de ce premier chansonnier français de l'Escorial qu'il contient quatre chansons à voix seule. Le genre est peu cultivé dans la pratique savante de la musique du quinzième siècle. L'une même de ces pièces, dont voici le début



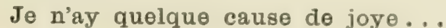
se retrouve, note pour note, dans une composition à trois parties de Binchois, qui nous a été conservée par le manuscrit Canonici, d'Oxford. Mais il n'est pas douteux que lors de la rédaction du chansonnier de l'Escorial ces pièces aient été considérées comme de simples monodies,

1) Le bel exposé que M. Johannes Wolf a fait de toutes les questions relatives à la notation de l'*ars nova*, dans sa belle *Geschichte der Mensural-Notation* von 1250—1460 (Leipzig, 1904) nous dispense de nous y attarder plus longtemps ici.

2) Cf. *Dufay and his Contemporaries*, p. 80.

la disposition du manuscrit ne se prêtant point à recevoir en cet endroit des parties que l'on pourrait présumer absentes, si ces chansons avaient dû faire partie d'un ensemble polyphonique.

Voici, à titre documentaire, deux de ces pièces dont l'élégante souplesse a conservé son charme à quatre siècles de leur éclosion.



Escorial, V. III. 24, fol. 40 v.

Je n'ay quelque cause de joy - - - - e, Ou que je soye,

Monstre samblant d'estre joieulx. Je ris des yeulx, Quant

le plus au cuer il m'anoy - - - e, Dame, par qui j'ai tous mes duelx.

, (instr.)

Je n'ay quelque cau - se de joy - e.

, (instr.)

Ou que je soy - e, Monstre sam - blant

, (instr.)

d'es-tre jo - ieulx. Je ris des yeulx,

Quant le plus au cuer il m'a-

noy - - e, Da - me, par qui j'ai tous mes duelx.

Je n'ay quelque cause de joye,
Ou que je soye.
Monstre samblant d'estre joieulx,
Je ris des yeulx,
Quant le plus au cuer il m'anoye,
Dame, par qui j'ai tous mes duelx.

Et tout le bien qu'avoir soloye,
Si se desvoye
Se vo cor n'est du mien piteux
. . . .
. . . .
. . . .

Dieux scet se demander voudroye
Ou oseroye.
Jamais de vous se bien ou mieulx
Car si eureus
Ne fu onques ne j'en porroye:
Que d'estre de vous amoureus.

Par tous lez alans de par la . . .

Escorial, V, III, 24. fol. 3 r.



Par tous lez alans de par (de) la
A vous me fais recommander
Et (je) le feray sans point cesser:
Bonne amour commandé le m'a.

Je ne scay se bien vous sera,
Quant de moy vous arrez parlez.
Par tous lez alans de par la
A vous me fais recommander.

Je vous verray quant Dieu plerra
Et vous diray tout mon penser;
Ce que ne vous ose mander,
Mon cuer le vous souhaidera.

Par tous lez alans de par la
A vous me fais recommander
Et (je) le feray sans point cesser:
Bonne amour commandé le m'a.

Dans ces deux pièces, et particulièrement dans *Par tous les alans de par la*, on a pu remarquer des vocalises qui ne semblent point tenir à la partie du texte qu'accompagnent les paroles: à notre sens, ce sont des interludes, des réponses mélodiques, que devaient exécuter un ou plusieurs instruments. M. Hugo Riemann a publié récemment d'autres exemples confirmant cette manière de voir, qui doit être la vraie.

II.

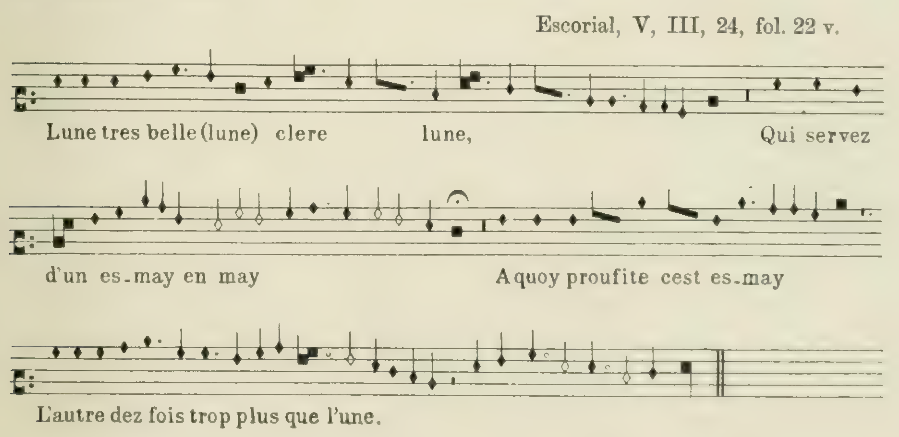
CHANSONS A TROIS PARTIES.

1°.

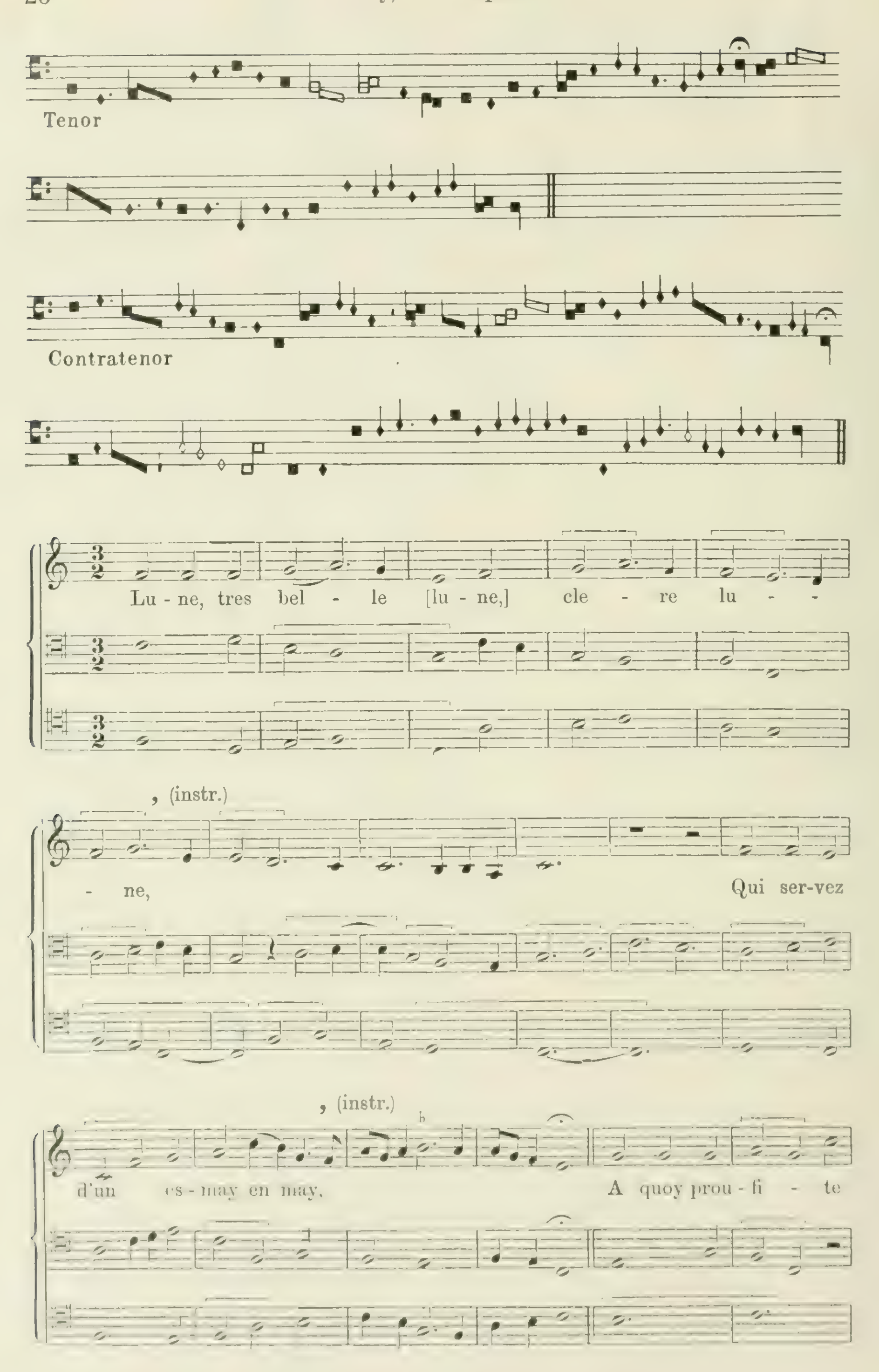
Lune tres belle, clere lune . . .

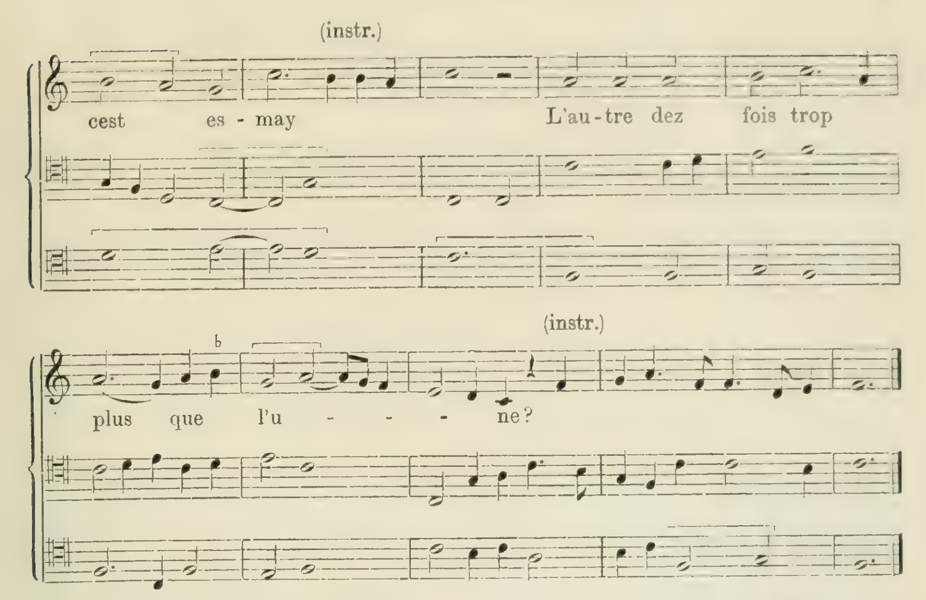
Nous n'avons pu identifier cette composition dans aucun autre des manuscrits chansonniers de la même époque, et nous croyons qu'elle est à l'état unique dans le *codex* de l'Escorial: c'est ce qui nous engage à en donner le texte ici.

Escorial, V, III, 24, fol. 22 v.



1) Les notes blanches de ce texte et du suivant sont en rouge, *rubrae*, dans le manuscrit original.


Tenor
Contratenor
Lu - ne, tres bel - le [lu - ne,] cle - re lu -
, (instr.)
- ne,
Qui ser-vez
, (instr.)
d'un es - may en may,
A quoy prou - fi - te



Lune, tres belle (lune), clere lune,
Qui servez d'un esmay en may,
A quoy proufite cest esmay
L'autre dez fois trop plus que l'une?

Vous ne vestés que robbe brune
N'avez vous vert [ne] brun ne gay
Lune, tres belle (lune), clere lune,
Qui servez d'un esmay en may.

Garde qu'on ne crye «commune»
Sur vous, comme on fist que bien scay,
Sur celle d'avril qui pour vray
S'enfuy muchier dessous la dune.

Lune, tres belle (lune), clere lune,
Qui servez d'un esmay en may,
A quoi proufite cest esmay
L'autre dez fois trop plus que l'une?

2°.

J'ayme bien celui qui s'en va . . .

Cette pièce se retrouve, outre le manuscrit de l'Escorial, en deux autres chansonniers: dans le ms. d'Oxford, Bodleian, Canonici, Misc. 213, fol. 17, où elle n'a que deux parties, et dans le ms. 37 du *Liceo Musicale* de Bologne, à trois parties.

La grande curiosité du texte de l'Escorial est une mention à la partie de *contra*, qui semble indiquer que l'exécution de cette partie était confiée à une trompette, par les mots: *Contra Tenor Trompette*. Et de fait la voix humaine n'aurait pu parcourir tout l'ambitus de cette partie notée sur une portée de huit lignes. On peut rapprocher quelques indications similaires des *Trienter Codices*, telles que *contratenor de fistolis* (cod. 87, fol. 15b), *tenor* ou *contratenor ad modum tubae* (cod. 90, fol. 131b). Voici comment nous imaginons l'exécution de cette pièce: la partie de ténor est confiée à un instrument grave de la famille des violes ou peut-être à une gigue, la *bass Geige da braccio*, décrite en 1545 par Martin

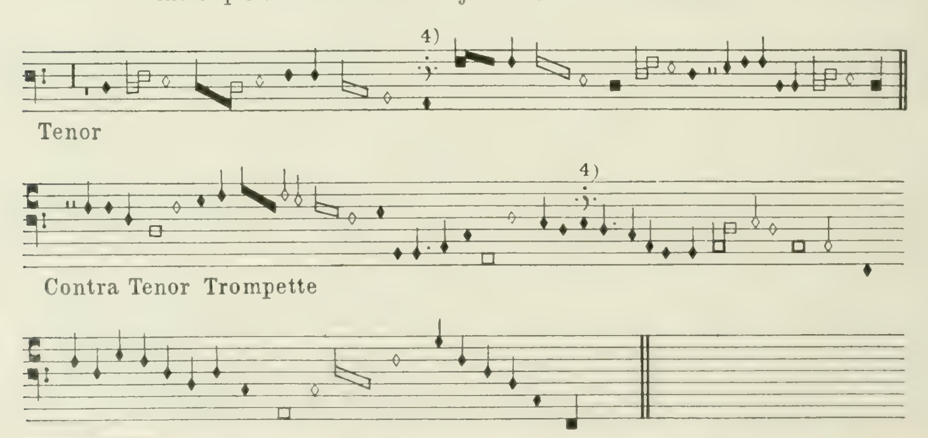
Agricola[1]), le contratenor, suivant les indications du manuscrit, se joue à la trompette[2]), enfin un dessus de viole quelconque suit le chant et exécute les interludes. Bref, la participation instrumentale à l'interprétation de cette pièce est, selon nous, indiscutable.

Enfin l'auteur de cette composition est connu: c'est Pierre Fontaine, *pape familiaris et sue capelle cantor*, dont le bagage artistique n'est point considérable, mais qui, à le juger par les seules chansons qui nous soient parvenues, semble avoir été à ses heures heureusement inspiré[3]).

Escorial V. III. 24. fol. 49 v.



Jusques a ce qu'il revendra. Jamais ne feray chiere lye. J'aime, etc.
Mon cœur aultre ne choisira. Fors que lui seul jour de ma vie quelque chose que nulz en die. tous jours de lui me souvendra.

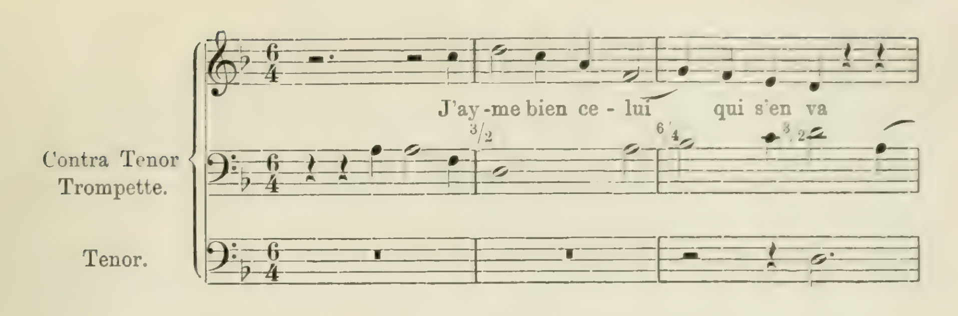


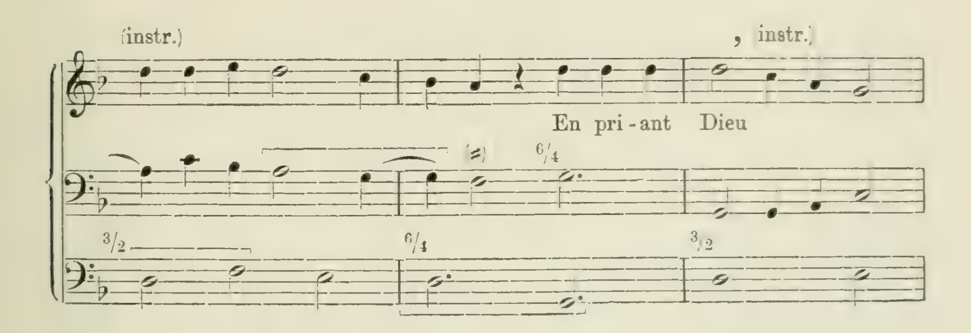
1) Agricola (Martin), —. *Musica instrumentalis Germanica.* Wittemberg. 1545, in-8.

2) Il faudrait préciser la nature exacte de l'instrument que nous désignons seulement de son nom générique. On peut cependant supposer qu'il s'agit de la *tuba minor*, dont Michel Praetorius nous donne la description (*Syntagma mus.*, t. II, pars I, cap. V).

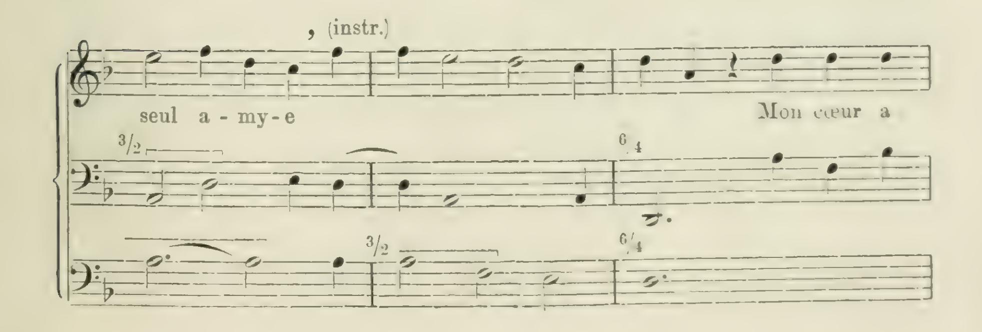
3) Ce musicien est cité à plusieurs reprises dans le beau travail de Haberl, *Wilhelm du Fay. Monographische Studie über dessen Leben und Werke*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I (1885), p. 397 et ss. Une pièce citée ci-dessus (p. 519) lui est adressée: *Fontaine, a vous dire le voir.*

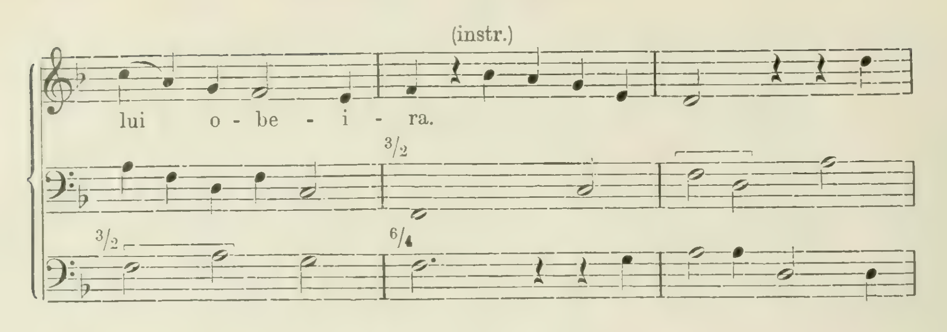
4) Ms.: ■

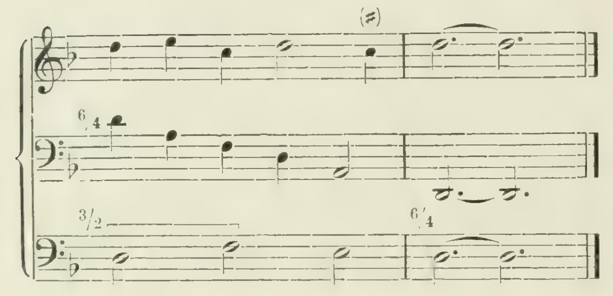

Contra Tenor
Trompette.
Tenor.
J'ay-me bien ce-lui qui s'en va


(instr.)
, instr.)
En pri-ant Dieu


que le con-dui - - e; S'il me tient pour sa


, (instr.)
seul a-my-e
Mon cœur a





J'ayme bien celui qui s'en va
En priant Dieu que le conduie;
S'il me tient pour sa seul amy[e]
Mon cœur a lui obeira.

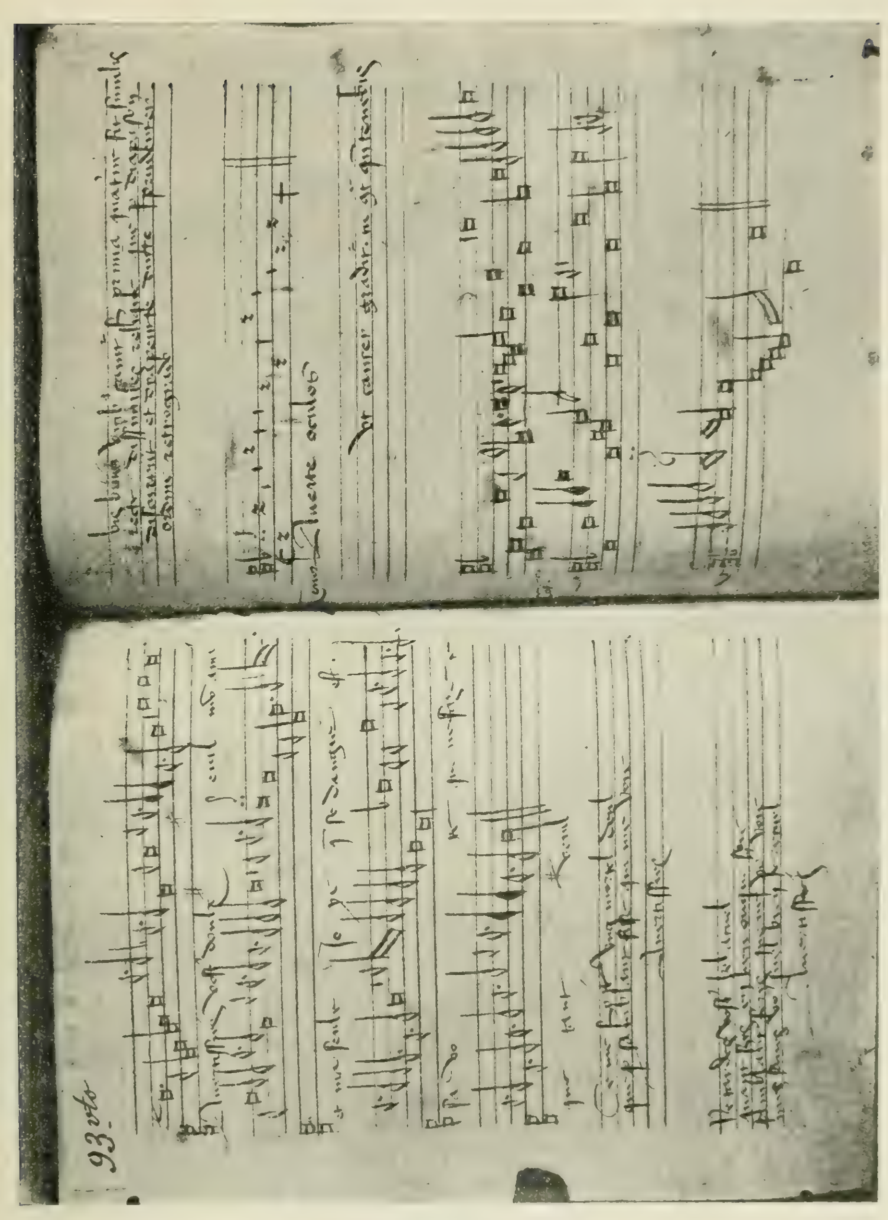
Jusques a ce qu'il revendra,
Jamais ne feray chiere lye.
J'ayme bien celui qui s'en va
En priant Dieu que le conduie.

Mon cœur aultre ne choisira,
Fors que lui seul, jour de ma vie;
Quelque chose que nulz en die
Tous jours de lui me souvendra.

J'ayme bien celui qui s'en va
En priant Dieu que le conduie;
S'il me tient pour sa seul amy[e]
Mon cœur a lui obeira.

Le second manuscrit est classé sous la cote IV, a, 24[1]. Il a dû être écrit dans les premières années du seizième siècle: aussi la notation diffère de celle du précédent manuscrit, c'est déjà la notation blanche des maîtres musiciens de la Renaissance, mais le contenu de ce recueil appartient en grande partie aux compositeurs du quinzième siècle. Nous sommes en présence d'un manuscrit sur papier, écrit sans préoccupations calligraphiques et mesurant 0.21 c. × 0,14 c. Le texte littéraire est très négligé. La graphie varie d'une partie à l'autre, comme elle varie également du texte à la table, qui est en tête du volume et qui donne l'*incipit* de chaque pièce. Cette table est incomplète. A côté de l'ancienne foliotation, les 137 feuillets du manuscrit ont été récemment numérotés au crayon de la main du R. P. Rosansky, qui fut bibliothécaire au palais de l'Escorial. Comme pour le précédent manuscrit, nous don-

1) Voir notice dans Riaño, *ouvr. cité*, p. 68, III.



Bibliothèque de l'Escorial
IV, a, 24
folios 93 v. et 94 r.

nons la liste des *incipit*, que nous avons dressée, corrigeant et complétant l'ancienne table du recueil.

	Hé! Robinet, tu m'as la mort donné (Ténor: *O rosa bella.*)[1]	fol. 3 v.
	Elle se marie.	fol. 4 r.
	Je soloie faire danser les dames et damoiselles.	fol. 4 v.
	{ Durer ne puis se je ne vous voy, bele.	
+	{ *Ténor*: Adieu, adieu, mon joieux souvenir.	fol. 5 v.
	Ay je tort se je souspire.	fol. 7 v.
+	Bien vegnant, ma très redoutee.	fol. 8 v.
	(*Chansons italiennes.*)	
	C'est a grant tort.	fol. 13 v.
+	Adieu, ma tres belle mestresse.	fol. 14 v.
	Donnés au leal prisonnier.	fol. 15 r.
+	Deul angoisseus[2].	fol. 15 v.
+	Cuer doloreux[3].	fol. 16 v.
	(*Chanson italienne.*)	
+	Esclave puist il devenir.	fol. 19 v.
	Franc cuer gentil[4].	fol. 20 v.
	Helas! j'ayme mieulx mes jours.	fol. 21 v.
	(*Chansons italiennes.*)	
	Je n'ai que duel et desplaisance.	fol. 24 v.
+	Je ne fay tous jors que penser.	fol. 25 v.
	Mille bonjors je vous presente.	fol. 26 v.
	Mon seul plaisir, ma doulce joye.	fol. 27 v.
	Seule, esgaree de tout joyeulx plaisir.	fol. 28 v.
	J'acompliray du bon cuer ma promesse.	fol. 29 v.
	Je soloye estre amoureux.	fol. 30 v.
	Pour une suis desconforté.	fol. 31 v.
	Car parole riens je n'enteng.	fol. 32 v.
	Quant tamps ay en desiree.	fol. 33 v.
	(*Chanson italienne.*)	
	Las! je ne puis oïr nouvelle[5].	fol. 37 v.
	Puis que je vis le regard gracieus.	fol. 38 v.

1 Nous ne songeons point pour ce manuscrit, non plus que pour le précédent, à identifier toutes les pièces qui y sont contenues: nous avons seulement noté les références et les indications que nous avions immédiatement sous la main sans en faire, nous le répétons, l'objet d'un travail spécial. Quelques-unes de ces pièces doivent se retrouver dans les différents recueils d'Attaignant, dans l'*Odhecaton*, dans le *Jardin de plaisance* et dans les autres chansonniers du commencement du seizième siècle. Mais ces dépouillements nous ont semblé entrainer un travail considérable pour arriver à des résultats bien minces: tout au plus huit ou dix chansons du recueil de l'Escorial compléteraient ainsi leur état civil. Les pièces marquées d'une + sont communes aux deux manuscrits. Nous devons à M. Emile Picot un certain nombre de précieuses identifications.

2 Binchois. Se retrouve dans l'autre chansonnier de l'Escorial et dans le *Trient. Cod.* no. 88, fol. 204 v.

3) Ms. de l'Escorial, voir précédemment.

4) Dufay, dans le *Trient. cod.* 92, fol. 180.

5) Le Grant, dans le *Trient. cod.* 90, fol. 298.

Pour prison ne pour maladie[1].	fol. 39 v.
Par le regard de vous biaux yeulx.	fol. 40 v.
Helas! mes celees amours.	fol. 41 v.
Je ne prise point tels baysiers[2].	fol. 42 v.
Vostre esclave de galee.	fol. 43 v.
Doleurs jusques au mourir.	fol. 44 v.
Se je ne fay chiere joyeuse.	fol. 45 v.
Tresoriere de playsir amoureux[3].	fol. 46 v.
Ne vous plaindés de mes yeulx.	fol. 47 v.
Se mon flagolet joli.	fol. 48 v.
Se je suis despourveu d'amours.	fol. 49 v.
Maintenons nous tous temps.	fol. 50 v.
Las! quel plaisir ce me seroit.	fol. 51 v.
Puis que je sui infortunee.	fol. 52 v.
Helas! je suy livré a mort.	fol. 53 v.
Pour bien servir et leaument amer.	fol. 54 v.
Je ne puis avoir ung seul bien.	fol. 55 v.
Hé! n'esse pas grant desplaysir.	fol. 56 v.
La bonté du saint Esprit.	fol. 57 v.
Quelque language que je die[4].	fol. 58 v.
A Florence la joieuse cité.	fol. 60 v.
Contra Ténor: En ma chambre.	
Ténor: Helas! la fille Gilhemin.	
Biaux dous amis.	fol. 61 v.
A cheval! tout homme a cheval.	fol. 63 v.
N'oés vous point le coq chanter.	fol. 64 v.
Robinet se veult marier.	fol. 65 v.
Ja Dieu ne doint que si fortuné soit.	fol. 67 v.
Je merchie d'amours les dieux.	fol. 68 v.
Puis qu'il vous plest.	fol. 69 v.
Je meurs veant ma garison.	fol. 70 v.
Mon bien inparfait.	fol. 71 v.
Pour ce que j'ay servi amours.	fol. 72 v.
Va tost, mon amoreux disir[5].	fol. 73 v.
Quelque s[ort] qu'avenir doie.	fol. 74 v.
De ma dame ou biau corps gent.	fol. 75 v.
Le serviteur hault guer(re)doné[6].	fol. 76 v.
Quant vendra jornee.	fol. 78 v.
Plus sui en bone compagnie.	fol. 79 v.
J'atens le confort de la belle.	fol. 80 v.
Ah! ahi! estre vous.	fol. 81 v.

1) Pyllois, *ibid.*, fol. 297. Se trouve dans le *Jardin de plaisance*, fol. 54 v.

2) Poésie de Charles d'Orléans, éd. d'Héricault, II, p. 30.

3) Une pièce sur les mêmes paroles, mais musicalement différente, se retrouve dans le recueil d'Attaignant, *Trente et deux chansons musicales ... à 4 parties.* s. d.

4) Pyllois, dans le *Trient. cod.* 90, fol. 301.

5) Poésie de Charles d'Orléans, éd. d'Héricault, II, p. 39.

6) Isaac, dans le *Trient. cod.* 90, fol. 358, et dans le chansonnier cordiforme de la bibliothèque de J. de Rothschild (Paris), fol. 33 v.

(*Chansons italiennes*).	
Ay mi sospris.	fol. 85 v.
(*Chansons italiennes*).	
Avertissés vostre doulx euil[1]).	fol. 93 v.
Tout mon plaisir et tout mon reconfort.	fol. 94 v.
Par desplaisir tout plain d'anoy.	fol. 95 v.
J'ayme quanque.	fol. 96 v.
Ha! dure mort, je viens vez toy.	fol. 97 v.
Depuis le doloreux partir.	fol. 98 v.
Amours, amours[2]).	fol. 99 v.
(*Chansons italiennes*).	
En un gent et joli pourpris.	fol. 104 v.
L'autre jor oy disputer.	fol. 105 v.
Je prins mervelleux desplaisir.	fol. 111 v.
(*Chansons italiennes et anglaises.*)	
{ Ma dame, de non se ne me donnés.	fol. 119 v.
{ *Contra Tenor et Tenor*: Sur la rive de la mer.	
Je vous prie, mon tres dous ami.	fol. 120 v.
Quant ce vendra a droit d'estraindre.	fol. 121 v.
Nous amis vous abusés d'atendre[3]).	fol. 124 v.
(*Chansons italiennes*).	
Je vis tous jours en esperance.	fol. 127 v.
Helas! mon tetin.	fol. 128 v.
Il nous servira a tous jours.	fol. 129 v.
N'arai je jamais mieulx que j'ay[4]).	fol. 130 v.
Comme femme desconfortée[5]).	fol. 131 v.
Parle qui veult.	fol. 132 v.

Le texte de ces pièces est copié intégralement à la partie de *superius*, les autres parties de *tenor* et de *contra tenor* n'ont ordinairement que les premiers mots du texte.

Nous limiterons nos citations à la transcription du canon énigmatique, dont nous publions en même temps l'original en fac-similé. Nous avons retrouvé un autre texte de cette pièce dans le no. 90, fol. 293, des *Trienter Codices*: mais dans ce dernier manuscrit les paroles n'ont point été transcrites, tandis que le chansonnier de l'Escorial nous en a conservé le texte.

Il n'y a point de remarque particulière à faire sur la partie de dessus.

---

1) *Ibid.* fol. 293. Sans les paroles.

2) Heyne, dans le *Trient. cod.* 89, fol. 25. Sans les paroles.

3) Il faut corriger:

Noz amis, vous vous abusez | D'atendre

4) Se retrouve dans le chansonnier cordiforme de la bibliothèque de J. de Rothschild (Paris) fol. 32 v. Voir également le *Jardin de plaisance*, fol. 62. Le même début se retrouve dans Attaignant, *Trente six chansons*, 1530, fol. 10 v, avec une musique de Claudin de Sermisy.

5) Chansonnier cordiforme, fol. 38 v.

En revanche le *contra tenor* et le *tenor* appellent quelques mots d'explication.

Le *contra tenor* est *cancricans* ou « à l'écrevisse », comme il résulte de la mention *ut cancer graditur*, c'est-à-dire qu'il faut lire cette partie en commençant par la dernière note et en poursuivre l'exécution en allant de la fin au début.

Le *tenor* est encore plus compliqué. L'auteur nous en donne la clé avec les explications suivantes: *Bis binis vicibus canitur, sed prima quaterne sit similis, recte dissimiles relique, que per diapason discurrunt et dyapente ducte prudenter ordine retrogrado.* Il faut entendre cette rubrique comme il suit. Le *tenor* se compose de quatre *distinctions*, de membres de phrase que nous désignerons par les lettres A, B, C, D.

Le premier, A, s'exécute *recto*, comme il est écrit. Dans le manuscrit on voit que des chiffres remplacent les notes sur les degrés de la portée

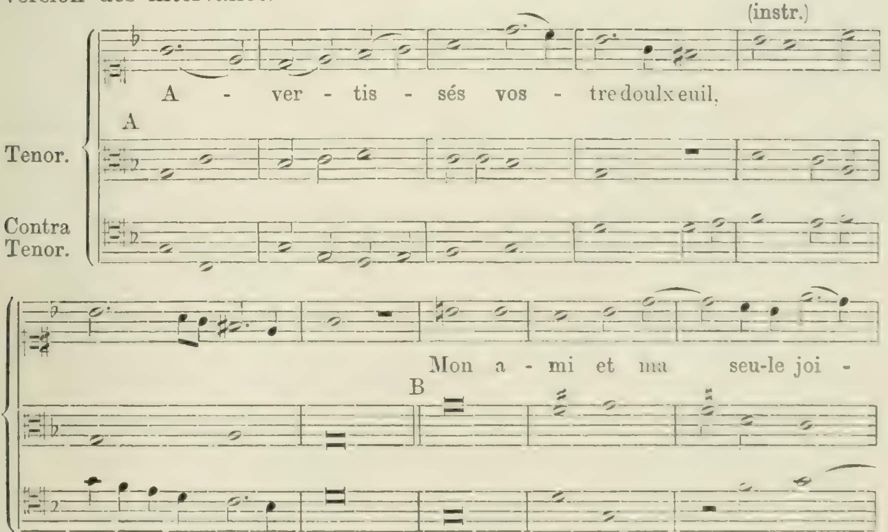
1 = ◊
2 = ⌑
4 = ⌑

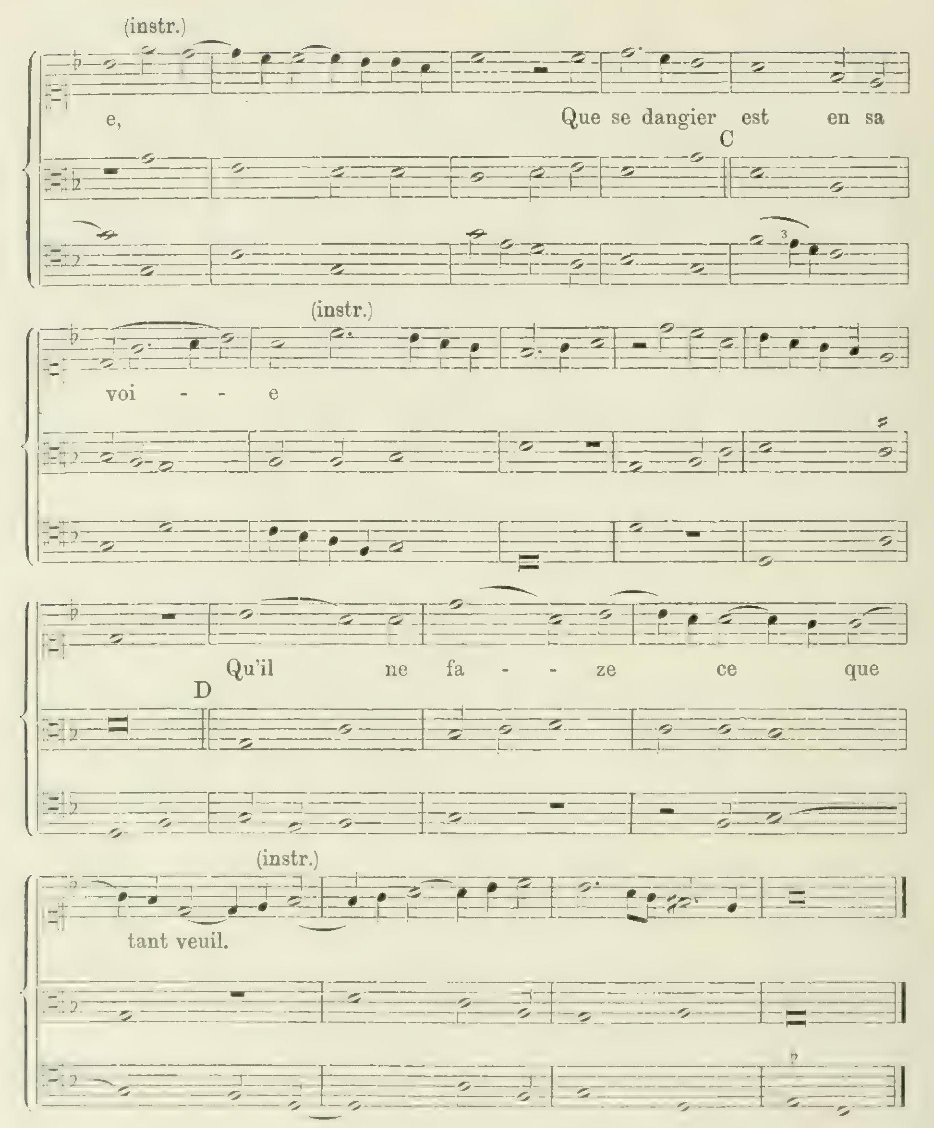
Il n'y a donc qu'à lire des notes de durée équivalente à l'indication des chiffres.

Le quatrième, D, s'exécute *recto*, comme le premier.

Le second, B, est par rapport à A *all'ottava (per diapason)* et en outre *retro all' inverso*, soit *ordine retrogrado*, avec cette aggravation que les intervalles ascendants deviennent des intervalles descendants et inversement.

Le troisième, C, se fait entendre *alla quinta*, c'est-à-dire *per dyapente* et marche *recto*, mais *all' inverso*, à savoir avec une nouvelle interversion des intervalles.





Avertissés vostre doulx euil,
Mon ami et ma seule joye,
Que se dangier est en sa voye
Qu'il ne faze ce que tant veuil.

Ce me seroit ung mortel deul
Que par samblant fist qui me voie:
Avertissés vostre doulx euil,
Mon ami et ma seule joye.

Ne tardés vostre bel acuel:
Quant serés en lieu ou que soie,
Samblant ferés que ne vous voie,
Mes savés vous quel bien (je) recuel.

Avertissés vostre doulx euil,
Mon ami et ma seule joye,
Que se dangier est en sa voye
Qu'il ne faze ce que tant veuil.

III.

Les Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio.

Les *Cantigas de Santa Maria*, communément attribuées au roi Alphonse le Sage, tiennent, dans l'histoire littéraire et musicale de l'Espagne, au moyen âge, la même place que les *Miracles de Notre Dame* du pieux trouvère Gautier de Coincy, dans la lyrique française du même temps. Toutefois, l'histoire de la musique reçoit des *Cantigas* une contribution considérable, que les quelques douzaines de mélodies, intercalées dans l'œuvre de Gautier de Coincy, ne sauraient égaler: l'ensemble des manuscrits, qui constituent le chansonnier galicien, ne contient pas moins de quatre cent vingt-cinq mélodies. Nous voudrions signaler ici l'intérêt qu'offre aux études de musicologie médiévale ce beau monument de l'inspiration religieuse au treizième siècle et donner en même temps quelques extraits, auxquels l'éloignement des documents et la difficulté d'y accéder vaudront, croyons-nous, bon accueil.

Le poète qui sans doute aussi composa, comme la plupart des troubadours et des trouvères, les mélodies de ses chansons, fut l'un des plus hauts personnages de son siècle: Alphonse X régna sur la Castille entre les années 1252 et 1284. Savant, poète, historien, législateur, musicien peut-être, il avait toutes les qualités qui font honneur à la nature humaine, mais, lacune fâcheuse dans un royal cerveau, il lui manqua toujours le sens des affaires du gouvernement. Sa volonté était en retard sur son imagination, et, à part quelques succès d'armes contre les musulmans, la prise de Xeres et de Nebrija, la conquête des Algarves (1257), qui marquèrent le début de son règne, ses entreprises furent rarement heureuses. Il se perdait, rêveur couronné, dans les plus hautes spéculations intellectuelles, mais sans jamais en aucune chose apercevoir la solution pratique. C'est ainsi que, durant vingt ans de sa vie, de 1257 à 1275, bien que n'ayant jamais paru en Allemagne, il se para du vain titre de *roi élu des Romains*, tandis que son compétiteur au Saint Empire, Richard de Cornouailles, mis en minorité cependant dans le collège des électeurs, avait estimé d'une meilleure politique d'aller se faire sacrer à Aix-la-Chapelle. Alphonse X n'eut point un sort meilleur en s'occupant des affaires intérieures du royaume: on sait quels

furent ses démélés avec les *ricos hombres* et l'aristocratie de Castille, quelle lutte atroce entre son second fils, don Sanche, et les infants de la Cerda, fils de son fils aîné, héritier présomptif de la couronne, empoisonna jusqu'à sa mort ses dernières années. Mais, à côté de ces faiblesses, qui diminuent le souverain, l'homme est admirable. Le savant fait traduire de l'arabe, en 1246, les traités des lapidaires; il termine en 1279 un travail sur les formes du ciel. Son goût pour les sciences juridiques se manifeste par l'*Espejo de todos los derechos* et surtout par le code célèbre des *Siete Partidas*, dont la rédaction se place entre les années 1256 et 1263. Poète, on lui doit l'admirable recueil des *Cantigas* et aussi des poésies profanes en grand nombre. Bref, Alphonse X, que ses contemporains surnommèrent *el Sabio*, le savant plutôt que le sage, nous paraît un exemple achevé de ce que peut produire l'intelligence la plus haute, quand le bon sens fait défaut. Il est fâcheux pour la mémoire de ce souverain que les événements, au lieu de le porter au trône de Castille, ne l'aient point laissé à côté: il eût été une des illustrations de son époque.

Le recueil des *Cantigas* suffirait, en effet, à consacrer la réputation d'un poète. Au milieu du dix-neuvième siècle, M. Soriano Fuertes a contesté l'attribution de ces *Cantigas* au roi Alphonse X. Il donne de son scepticisme une raison médiocre et une autre un peu meilleure. La première se fonde sur le nombre des occupations du souverain, trop grand pour que celui-ci ait pu trouver les loisirs nécessaires à la composition d'un aussi vaste recueil: il y a quelque puérilité à raisonner de la sorte. La seconde estime qu'il est au moins étrange de la part d'Alphonse X, qui fut un actif promoteur de la littérature en langue castillane, d'avoir justement adopté le galicien pour versifier ses légendes pieuses. Son rôle, d'après Fuertes, aurait été seulement celui d'un rhapsode, il aurait recueilli et retouché un ensemble de compositions plus anciennes[1].

Les savants éditeurs de l'Académie de Madrid sont d'un autre sentiment[2]. Pour eux, l'attribution des *Cantigas de Santa Maria* au roi Alphonse X ne saurait être mise en doute. Cette certitude résulte de la préface en vers qui ouvre le manuscrit dit de Tolède. On peut croire, en effet, qu'Alphonse avait dès sa jeunesse commencé à mettre sous une forme poétique les légendes mariales auxquelles il était, comme les populations chrétiennes de l'Espagne, pieusement attaché. Mais il ne les

1) Fuertes (Mariano Soriano). — *Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850.* Madrid. 1855. 4 vol. in-8. — A la fin du premier volume, on trouvera quelques mélodies des *cantigas* assez fâcheusement transcrites.

2) *Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio*, las publica la real Academia Española. Madrid. 1889. 2 vol. in-4.

réunit en un chansonnier sacré qu'après l'année 1257, après son élection au Saint Empire, car dans la préface du manuscrit de Tolède, nous lisons au milieu des titres énumérés du royal trouvère:

Beger, Medina prendeu,
et Alcala d'outra vez;
e que *dos Romaños Rey*
e per dereit e sennor.

Or, seul des souverains d'Espagne, Alphonse X put porter ce titre pompeux et inutile. D'autre part, nous savons qu'en 1275, après l'humiliante entrevue de Beaucaire, le roi de Castille, cédant aux instances de Grégoire X, abandonna ses prétentions sur l'empire d'Allemagne. C'est donc entre ces deux dates, entre 1257 et 1275, qu'il faut placer la rédaction définitive du recueil des *Cantigas.*

La grande publication des *Cantigas* par l'Académie royale de Madrid rend inutile ici toute étude qui n'aurait pas le côté musicologique pour principal objet, mais en revanche une étude musicale de ce chansonnier, si succinte soit-elle, est d'autant plus opportune que les éditeurs l'ont délibérément, semble-t-il, négligée.

Les sources de l'examen musicologique que nous nous proposons de faire des *Cantigas* sont, avec le manuscrit de Tolède, les deux manuscrits de l'Escorial.

Le plus ancien et aussi le plus précieux est le manuscrit, qui appartenait anciennement à la *libreria* de la cathédrale de Tolède et qui, en 1869, sur un décret du gouvernement, fut transféré à la Bibliothèque Nationale de Madrid (No. 10069). Il mesure 0,31 c. $\times$ 0,21 c. et se compose de 160 folios de parchemin. Écrit sur deux colonnes. A diverses pièces sont jointes des corrections que les paléographes espagnols attribuent au royal poète[1]).

En ce qui concerne la notation musicale des cent chansons qui y sont contenues et qui, vraisemblablement, constituent le noyau original des *Cantigas*, le manuscrit de Tolède représente ce stade d'incertitudes et d'hésitations dans la signification des valeurs de durée, qui est commun à presque tous nos chansonniers français du treizième siècle. On arrive même à cette pire éventualité que très souvent, lorsqu'une même distinction mélodique revient deux fois par la répétition d'un même membre de phrase dans une strophe, cette distinction n'est que rarement dans les deux cas identique à elle-même: telle note qui ici était brève devient longue, telle ligature est remplacée par une autre d'un même nombre de notes, mais de forme différente.

Mais la notation du manuscrit de Tolède présente une particularité singulière: la note *longa* (▪), qui est l'élément fondamental de la graphie

1) Riaño, *ouvr. cité,* p. 48.

des chansonniers français et provençaux, n'y paraît point ordinairement. Elle est remplacée par la *brevis* (■) et la *brevis* par la *semibrevis.* Il en résulte que les rythmes ïambiques et trochaïques des 1-2e modes mensuralistes, marqués habituellement par l'alternance de la longue et de la brève, sont ici représentés par la brève et la semi-brève. La comparaison d'une pièce du manuscrit de Tolède avec la pièce correspondante de l'un quelconque des mss. de l'Escorial nous fait voir l'équivalence suivante:

Escorial ■ ■ ■ ■ ■ etc. = Tolede ■ ♦ ■ ♦ ■ etc.

On sait déjà que le manuscrit de Tolède est le plus ancien recueil des *Cantigas.* Il est antérieur à 1275. Il n'en est donc que plus étrange de voir cet emploi isolé de la semi-brève.

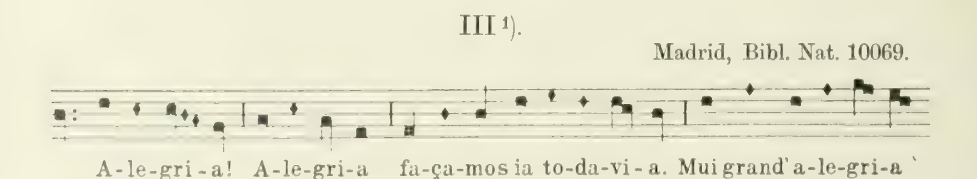
Il semble que les valeurs des notes dans les ligatures doivent être en conséquence proportionnellement diminuées: la ligature descendante de deux notes avec propriété et perfection (■■) par exemple vaudra, non plus une brève suivie d'une longue ou, comme en certains cas, deux brèves, mais une semi-brève suivie d'une brève ou même deux semi-brèves.



Nous ne connaissons point d'autres exemples authentiques de ce système de notation. Toutefois nous avons tenté, mais sans grande confiance, la traduction de deux pièces de ce chansonnier.

III 1).

Madrid, Bibl. Nat. 10069.



1) Cette pièce, qui est donnée en appendice dans l'édition de l'Académie royale, se trouve seulement dans le ms. de Tolède. Ce n'est point un chant à la Vierge, mais une *cantiga de las fiestas de nuestro Señor Jesu Christo.* Le chiffre III se réfère à la numérotation des pièces de l'appendice. Les chiffres romains en tête de nos extraits sont ceux qui sont affectés aux mêmes pièces dans l'édition de l'Académie espagnole.


fa-zer Devemos; ca Deus quis morrer Por nos et a morte vençer Morren-do,
que nos ven-ci-a. A-le-gri-a! A-le-gri-a fa-ça-mos ia to-da-vi-a.
A-le-gri - a! A-le-gri - a fa - ça-mos ia to-da-
vi - a. Mui grand'a-le-gri - a fa - zer De-ve-mos; ca
De-us quis mor - rer Por nos et a mor-te ven - cer
Mor - ren-do, que nos ven-ci - - - a. A-le-gri - a!
A-le-gri - a Fa - ça - mos ia to-da-vi - - - a.
CCXXXI.
Madrid, Bibl. Nat. ms. 10069.
Ver-tud' e sa-be-do-ri-a Mui grand'a San-ta Ma-ri-a. Mui gran ver-tu-de
pro-va-da Deus, seu Fil-lo, ll'ou-ve da-da, U pres'ssa car-ne sa-gra-da Por nos
que salvar que-ri-a. Ver-tud' e sa-be-do-ri-a Mui grand'a Santa Ma-ri-a.
Ver-tud' e sa-be-do - ri - a Mui grand'a San - ta Ma-
ri - a. Mui gran ver-tu - de pro-va - da Deus, seu Fil - lo, ll'ou - ve

144v

Esta é de loor de santa Maria.

Santa maria Strela do dia. mostra nos uia pera deus e nos guia. Ca ueer faze los errados. que perder foran e per pecados. entender de que mui culpados. son. mas per ti son perdoados. da ousadia. que lles fazia. fazer folia. mais que non deueria. Santa maria

Amostrar nos deues carreira. por gáar en toda maneira. a sen par luz e uerdadeira. que tu dar nos podes senlleira. ca deus a ti a outorgaria. e a queria por ti dar e daria. Santa maria. Guiar ben nos pod o teu siso. mais ca ren pera parayso. u deus ten sempre goyo e riso. pera quen en el creer quiso. e prazer mia. se te prazia. que foss a mia almental conpañia. Santa maria.



Au contraire du précédent, les deux manuscrits de l'Escorial ont un caractère mensuraliste très marqué, mais avant d'examiner ce trait particulier, disons quelques mots de leur physionomie générale[1].

Le premier (j. b. 2) est le plus complet au point de vue du texte. Il a servi de base à l'édition de l'Académie royale. C'est à lui aussi que nous empruntons les exemples qui vont suivre. Il se compose de 361 folios de parchemin, écrits sur deux colonnes, et mesure 0,40 c. × 0,27 c. Ce codex appartient à la fin du treizième siècle.

Le second (T. j. 1) se composait vraisemblablement de deux volumes: le premier seul subsiste. Ecrit vers le même temps que le précédent, il contient seulement 193 *cantigas*. 256 fol. de parchemin. 0,48 × 0,32. Il est particulièrement précieux par le nombre et la beauté des miniatures et, à ce point de vue, il faut signaler l'importante contribution que ce manuscrit apporte à l'histoire de l'instrumentation. Nous renvoyons pour cela, sinon à l'original lui-même, du moins aux planches de l'ouvrage de don F. Aznar, *Indumentaria Española*, publié à Madrid en 1880. Riaño, *ouvr. cité*, en reproduit quelques-unes, p. 108 et ss. Enfin, on consultera utilement le petit livre de F. Pedrell, *Organografia musical antigua española*, paru dans la *Collection des Manuels Gili*, série artistique. (Barcelone, 1901).

Revenons à nos recueils de l'Escorial. Ils nous intéressent, disons-nous plus haut, par l'extrême netteté de la graphie musicale, qui distingue soigneusement les longues des brèves et par là, permet d'entrevoir avec quelque clarté le rôle des modes rythmiques dans la composition mélodique et monodique du treizième siècle[2].

Les formules ïambiques et trochaïques des 1—2 modes sont en majorité:

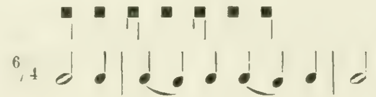
ou par anacrouse



1) Riaño, *ouvr. cité*, p. 49.

2) Voir notre brochure *La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*. (Paris. Champion, 1907) où l'on trouvera exposés les principes généraux de cette interprétation. Le ms. fr. 846 de la Bibliothèque Nationale de Paris est le chansonnier français dont la notation rappelle le mieux celle des mss. d'Alphonse le Sage.

La résolution en ses deux parties égales d'une longue imparfaite pliquée, suivie d'une brève, fait alterner souvent des suites de trois notes brèves dans une mélodie construite sur un rythme trochaïque pur, soit le schéma



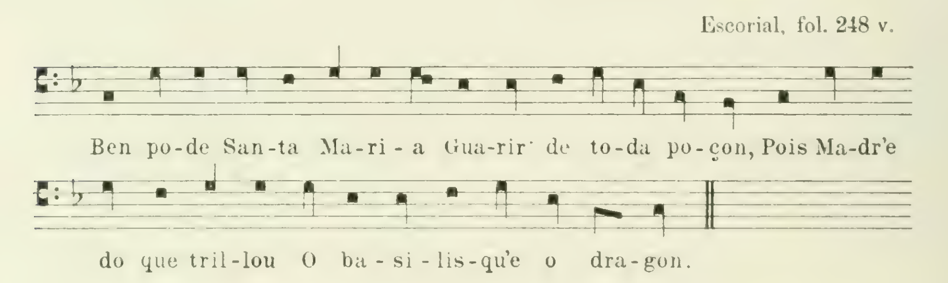
Nous noterons de même que parfois, ainsi qu'il arrive dans le recueil de motets français de Montpellier, une ligature de deux notes avec propriété et perfection, au lieu de signifier une brève suivie d'une longue, doit se transcrire par deux brèves, quand elle se trouve elle-même devant une brève.

L'*estribillo* de la pièce

Ben pode santa Maria
guarir de toda poçon, *etc.*[1])

nous montrera l'application de ces deux cas.

Escorial, fol. 248 v.



Nous proposons la traduction suivante:



Les rythmes anapesto-dactyliques des 3—4 modes se rencontrent fréquemment aussi sans donner lieu à des remarques particulières. On les trouvera employés dans les exemples que nous citons plus loin.

Nous serons ici d'autant plus bref sur la question de la tonalité dans les *Cantigas* d'Alphonse le Sage que le sujet est plus complexe et risquerait de nous entraîner hors des limites que nous nous sommes assig-

1) Ed. de l'Acad. roy. esp. no. CLXXXIX, p. 267.

nées. On en peut dire la même chose que de toutes les mélodies appartenant à l'art des troubadours et des trouvères. Nous sommes à ce point de vue dans une époque de transition. La notion de la modalité grégorienne s'obscurcit, la tonalité moderne est en germe, peut même parfois inspirer une composition en tout ou en partie, mais n'a point encore pris d'elle-même une conscience suffisante pour être érigée en un système défini. Il s'ensuit une confusion inextricable, au milieu de laquelle il apparaît pourtant avec quelque certitude que, de l'ancienne théorie, deux modes sont surtout restés en faveur, au treizième siècle: le *protos* (finale *ré* ou transposée sur *la*), et le *tetrardos* (finale *sol*). Encore faut-il remarquer que le *tetrardos* est parfois écrit avec *si?*, ce qui en fait un mode de *ré* avec la même altération. La pièce *Alegria* du manuscrit de Tolède est un exemple de majeur, ici dans le ton de *fa*.

La versification des *Cantigas* est infiniment souple et variée: depuis le vers de quatre syllabes jusqu'à celui de dix-sept, on trouve la représentation de tous les types intermédiaires. La mélodie, qui s'y adapte, traduit musicalement ces rythmes poétiques et de la sorte, à côté de courtes phrases mélodiques, nous avons, accompagnant les vers un peu longs, de grandes et belles périodes, dans lesquelles disparaît la carrure ordinaire de ces chansons pour faire place au vrai style de la déclamation lyrique.

Quelque réelle que soit l'influence française des troubadours et des trouvères sur l'esthétique des *Cantigas*, Alphonse X conserve néanmoins à ses compositions un caractère indigène accentué et c'est surtout dans la construction de la strophe musicale que cette physionomie particulière apparaît. Nous allons l'esquisser rapidement.

La strophe musicale des troubadours et des trouvères se compose essentiellement, on le sait, des éléments suivants:

1° Une double phrase mélodique (A B) répétée deux fois (A B + A B). Il y a, certes, des exceptions: ainsi la phrase peut être tripartite (A B C), ou même composée d'un seul membre, qui se répète un certain nombre de fois (A + A + A + A . . .).

2° Une *cauda*, qui est comme le développement ou la continuation de l'idée musicale exprimée dans la première partie de la strophe. La forme en est indifférente et absolument variable.

La strophe musicale d'Alphonse le Sage est comprise autrement: son sort est lié à l'*estribillo*. On donne ce nom à un refrain qui parait d'abord en tête de la pièce et qui revient ensuite à la fin de chaque strophe. Musicalement son importance est grande, car le plus souvent, la mélodie de l'*estribillo* remonte dans l'intérieur de la strophe, dont les derniers vers sont alors assujettis à répéter la mesure des vers de l'*estribillo*, ou refrain. Seul, le début de la strophe est indépendant et libre dans sa versification et dans sa mélodie. Encore que très habituel dans

le système des *Cantigas*, ce procédé n'est pourtant pas général. Il peut arriver que l'*estribillo* s'ajuste simplement à la fin de la strophe sans influer sur sa construction rythmique, ni sur sa composition mélodique.

Si donc, nous décomposons en un schéma les éléments qui entrent dans la construction musicale d'une pièce des *Cantigas*, nous nous trouverons en présence de deux cas:

I. — La mélodie de l'*estribillo* remonte dans la structure de la strophe. On a alors les éléments suivants:

1° l'*estribillo*,
2° la partie indépendante de la strophe,
3° la partie de la strophe assujettie à l'*estribillo*,
4° l'*estribillo*.

Les strophes suivantes sont identiquement construites avec les éléments 2, 3 et 4 et ainsi de suite jusqu'à la fin de la pièce. Voir dans nos extraits les pièces XXXII, XXXIIII, LXXVII, etc.

II. — L'*estribillo* se juxtapose simplement à la strophe. Nous distinguerons simplement dans ce cas:

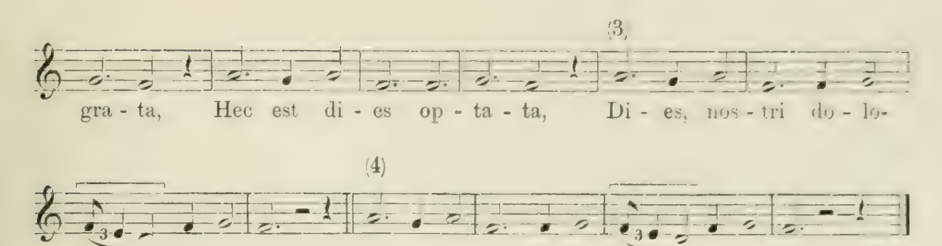
1° l'*estribillo*,
2° la strophe proprement dite,
3° l'*estribillo*.

Les strophes qui suivent la première sont formées des éléments 2 et 3. Appartient à ce type la pièce X de nos extraits.

Cette structure mélodique est-elle originale dans l'œuvre d'Alphonse le Sage? Nous avons dit plus haut qu'elle différenciait les *Cantigas* des compositions des troubadours et des trouvères; mais le poète a pu avoir d'autres modèles devant les yeux. Le moyen âge a connu d'autres formes musicales que les chansons courtoises, les estampies ou les pastourelles. En parlant du *volumen discantuum* de la cathédrale de Tolède, nous avons énuméré *organum*, *conductus*, *motets*, nous avons enfin relevé dans le tableau comparatif du recueil de Tolède avec l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* de Florence, un genre de composition qui se trouve seulement dans ce dernier recueil, les *rondelli*. Or, ces pièces latines, d'origine française et même parisienne, ont pu parvenir aisément à la connaissance du roi de Castille: nous savons qu'un manuscrit parisien apparenté de près à l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* était venu, vers ce même temps, à la cathédrale de Tolède. Au hasard, nous prenons un des rondeaux du recueil de Florence et nous le reproduisons de suite en transcription.

Florence, Laurent. XIX, 1. fol. 463 v.





II. Dies purgans peccata,
hec est dies optata,
dies purgans humanum facinus,
hec est dies quam fecit Dominus.

III. Est rumphea sublata,
hec est dies optata,
vires frangit hostis serpentinus,
hec est dies quam fecit Dominus.

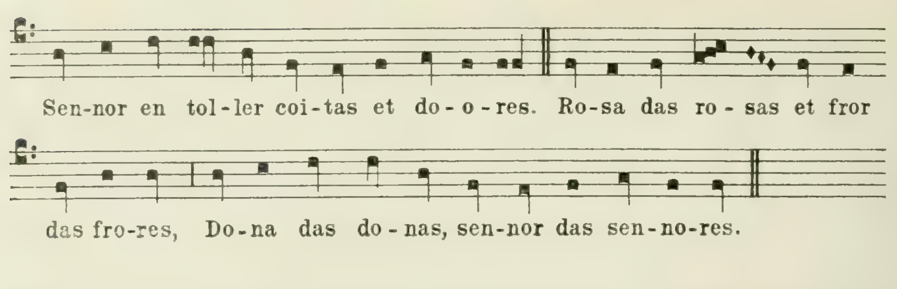
On retrouve dans cette pièce et dans toutes les autres de même forme les éléments constitutifs de la strophe musicale des *Cantigas*, telle qu'elle nous apparaît, lorsque, ainsi que nous l'avons analysée plus haut, l'*estribillo* remonte dans la structure de la strophe.

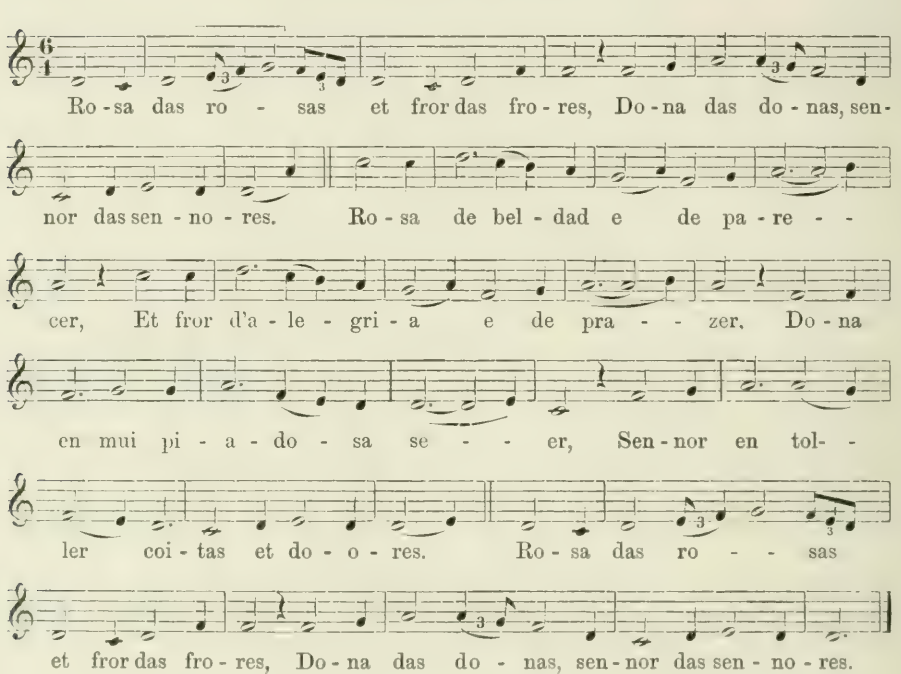
Ce moule est assez caractéristique, pour qu'il nous soit permis de conclure à l'imitation consciente par Alphonse X d'une forme usuelle dans la musique française, mais développée dans les *Cantigas* et devenue en quelque sorte partie intégrante de la lyrique galicienne. Les quelques pièces qui vont suivre, en original et en transcription, permettront de vérifier nos observations et, nous le désirons aussi, d'en faire naître de nouvelles.

X.

Escorial fol. 17 v.

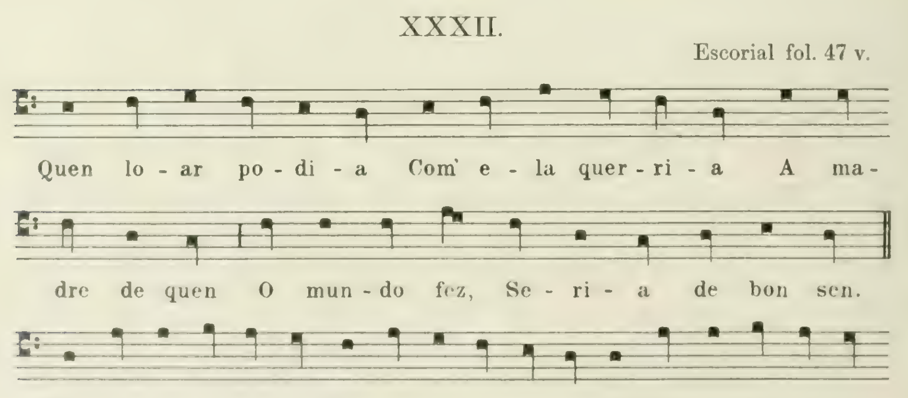






XXXII.

Escorial fol. 47 v.

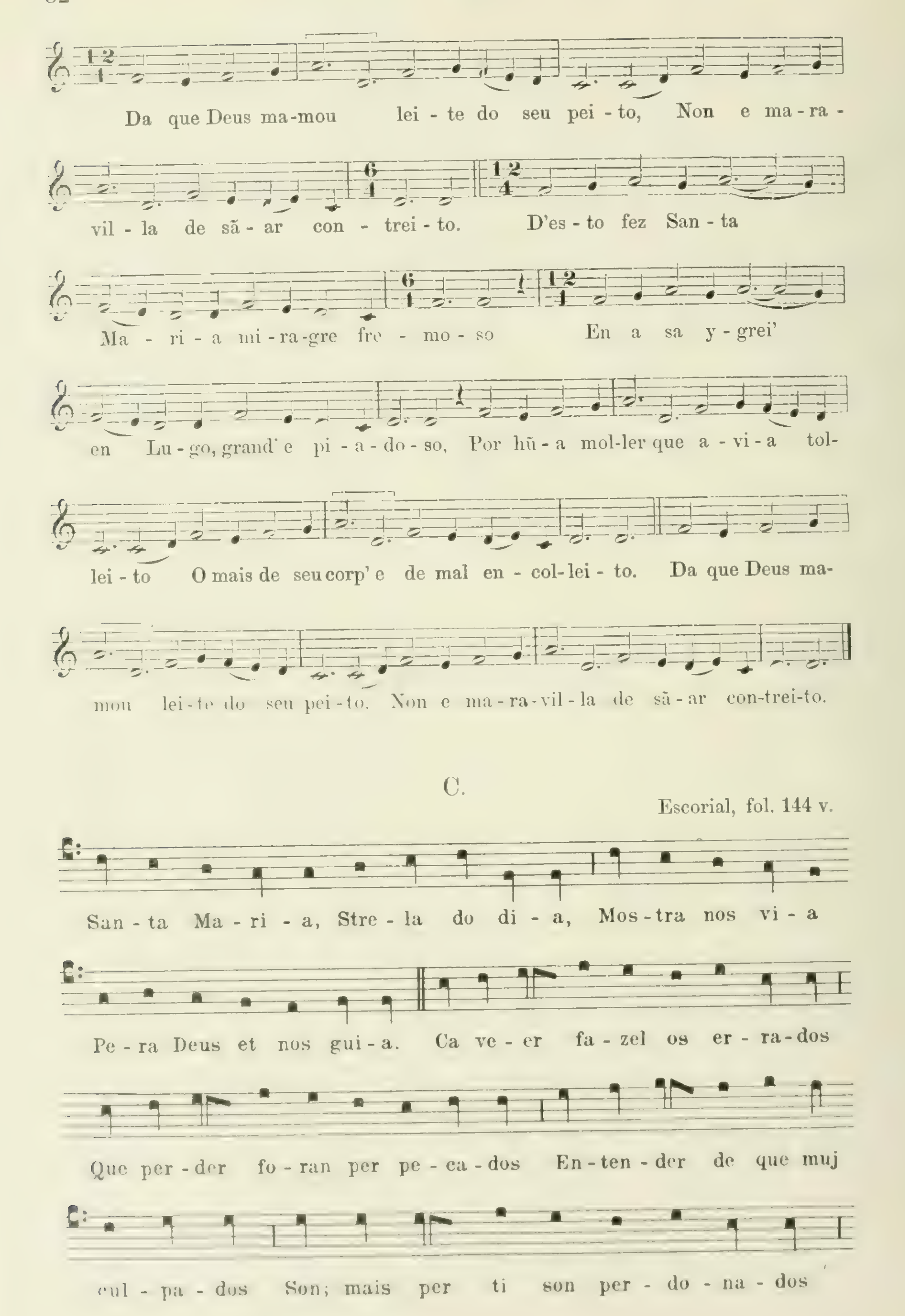


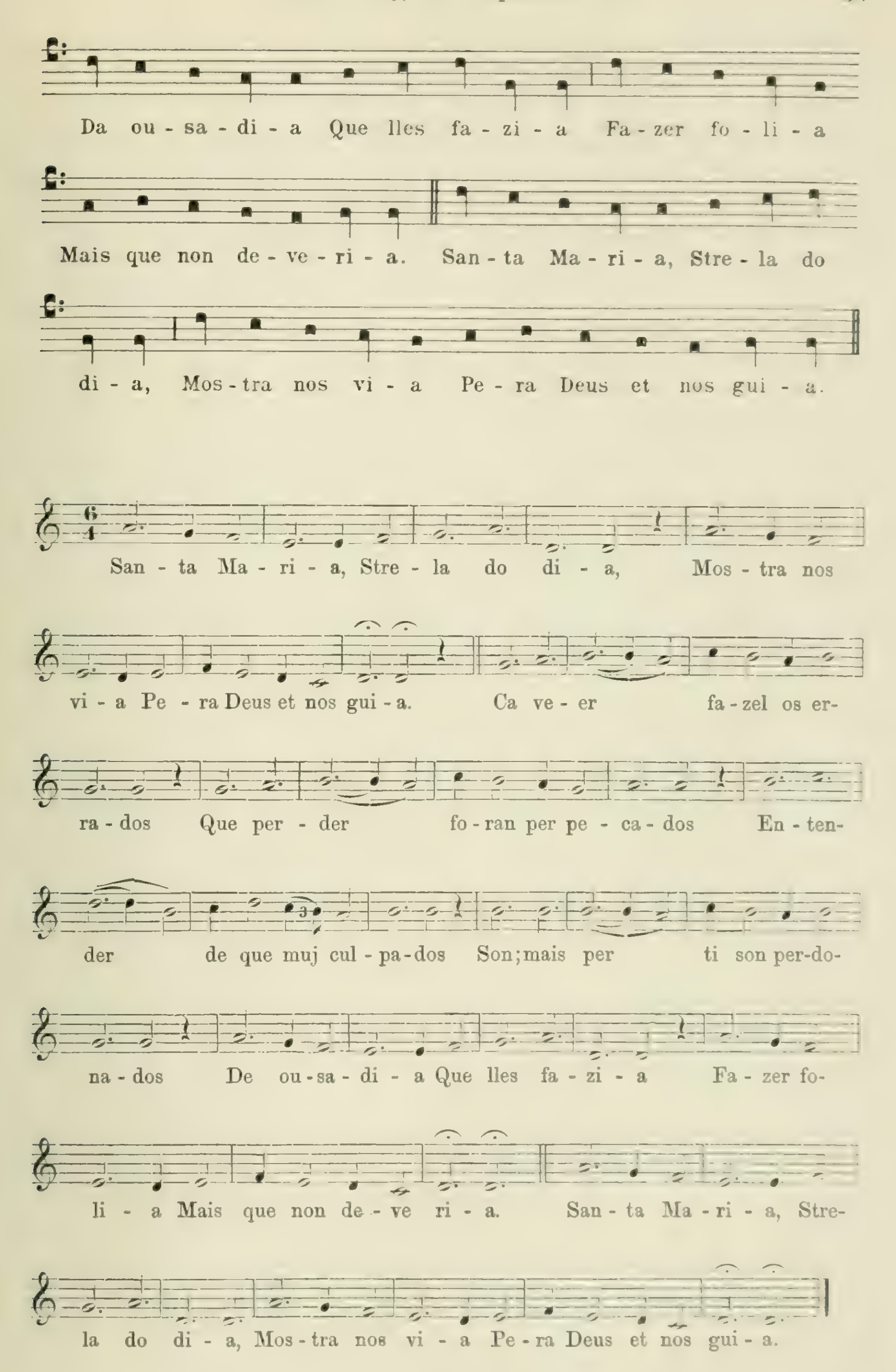

Fez, que por nos o - ra, D'u - un que al, fo - ra A ssa mis - sa,
o - ra - Çon nun - ca per ren Ou - tra sa - bi - a Di - zer mal nen ben.
Quen lo - ar po - di - a Com' e - la quer - ri - a A ma - dre de quen
O mun - do fez, Se - ri - a de bon sen.
Quen lo - ar po - di - a Com' e - la quer - ri - a A ma - dre de
quen O mun - do fez, Se - ri - a de bon sen.
D'est' un gran mi - ra - gre Vos con - ta - rei o - ra Que san - ta
Ma - ri - a Fez, que por nos o - ra, D'u - un que al, fo - ra A
ssa mis - sa, o - ra - Çon nun - ca per ren Ou - tra sa-
bi - - a Di - zer mal nen ben. Quen lo - ar po - di-
a Com' e - la quer - ri - a A ma - dre de quen
O mun - do fez, Se - ri - a de bon sen.

XXXIV.


fol. 57 r.
Gran de-reit' e que fill' o De-mo por es-car-men - to Quen contra San-ta
Ma-ri-a Fil-la a - tre - ve - men - to. Por-en di-rei un mi-ra-gre Que
foi gran ver-da-de, Que fez en Cons-tan-ti - no-ble, Na ri - ca ci - da - de,
A Vir-gen madre de Deus, Por dar en-ten-di - men - to Que quen con-tra e -
la vay, Pal-la e con-tra ven - to. Gran de-reit' e que fill' o De-mo por
es-car - men - to Quen con-tra San-ta Ma-ri - a Fil - la a - tre -ve - men-to.
Gran de - reit' e que fill' o De - mo por es - car-
men - - to Quen con - tra San-ta Ma - ri - a Fil - la
a - tre - ve - men - - - to. Por - en di - rei
un mi - ra - gre Que foi gran ver - da - - de. Que fez
en Cons - - tan - ti - no - ble, Na ri - ca ci - da - -


de, A Vir-gen ma-dre de Deus, Por dar en-ten - di-
men - - - to Que quen con - tra e - la vay, Pal - la
e con - tra ven - - to. Gran de-reit' e que fill' o De-
mo por es - - car-men - - - to Quen con-tra San-ta Ma-
- ri - a Fil - la a - tre - ve - men - - to.
LXXVII.
Escorial, fol. 113 v.
Da que Deus ma-mou lei-te do seu pei-to, Non e ma-ra-vil-la
de sã-ar con-trei-to. D'es-to fez San-ta Ma-ri-a mi-ra-gre
fre-mo-so En a sa y-grei' en Lu-go, grand' e pi-a-do-so,
Por hũ-a mol-ler que a-vi-a tol-lei-to O mais de seu corp'
e de mal en-col-lei-to. Da que Deus ma-mou lei-te do seu
pei-to, Non e ma-ra-vil-la de sã-ar con-trei-to.


Da que Deus ma-mou lei - te do seu pei - to, Non e ma-ra -
vil - la de sã - ar con - trei - to. D'es - to fez San - ta
Ma - ri - a mi - ra-gre fre - mo - so En a sa y - grei'
en Lu - go, grand' e pi - a - do - so, Por hũ - a mol-ler que a - vi - a tol-
lei - to O mais de seu corp' e de mal en - col-lei - to. Da que Deus ma-
mou lei-te do seu pei-to. Non e ma-ra-vil-la de sã-ar con-trei-to.
C.
Escorial, fol. 144 v.
San - ta Ma - ri - a, Stre - la do di - a, Mos-tra nos vi - a
Pe - ra Deus et nos gui - a. Ca ve - er fa - zel os er - ra-dos
Que per - der fo - ran per pe - ca - dos En - ten - der de que muj
cul - pa - dos Son; mais per ti son per - do - na - dos


Da ou - sa - di - a Que lles fa - zi - a Fa - zer fo - li - a
Mais que non de - ve - ri - a. San - ta Ma - ri - a, Stre - la do
di - a, Mos - tra nos vi - a Pe - ra Deus et nos gui - a.
San - ta Ma - ri - a, Stre - la do di - a, Mos - tra nos
vi - a Pe - ra Deus et nos gui - a. Ca ve - er fa - zel os er-
ra - dos Que per - der fo - ran per pe - ca - dos En - ten-
der de que muj cul - pa - dos Son; mais per ti son per-do-
na - dos De ou - sa - di - a Que lles fa - zi - a Fa - zer fo-
li - a Mais que non de - ve ri - a. San - ta Ma - ri - a, Stre-
la do di - a, Mos - tra nos vi - a Pe - ra Deus et nos gui - a.

CXIX.

Escorial, fol. 168 v.

Co - mo so - mos per con - sel - lo do de - mo per - du - dos, As - si

so - mos pe - lo da Vir - gen tost' a - cor - ru - dos. D'es - to di - rei

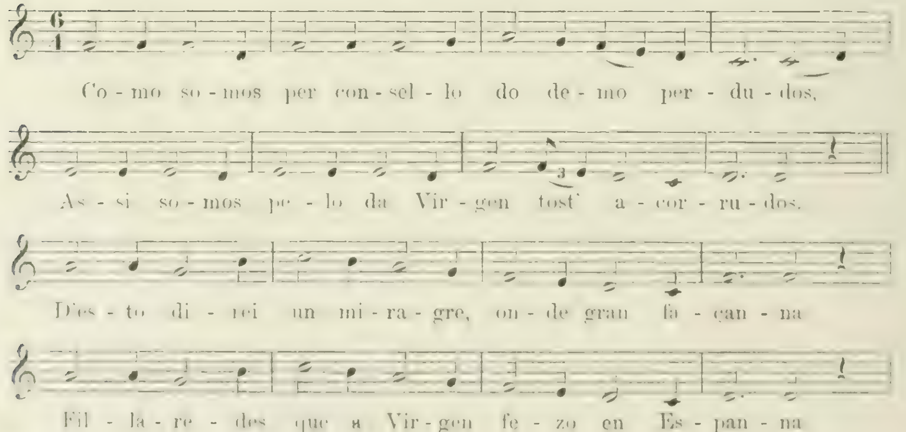
un mi - ra - gre, on - de gran fa - çan - na Fil - la - re - des que a

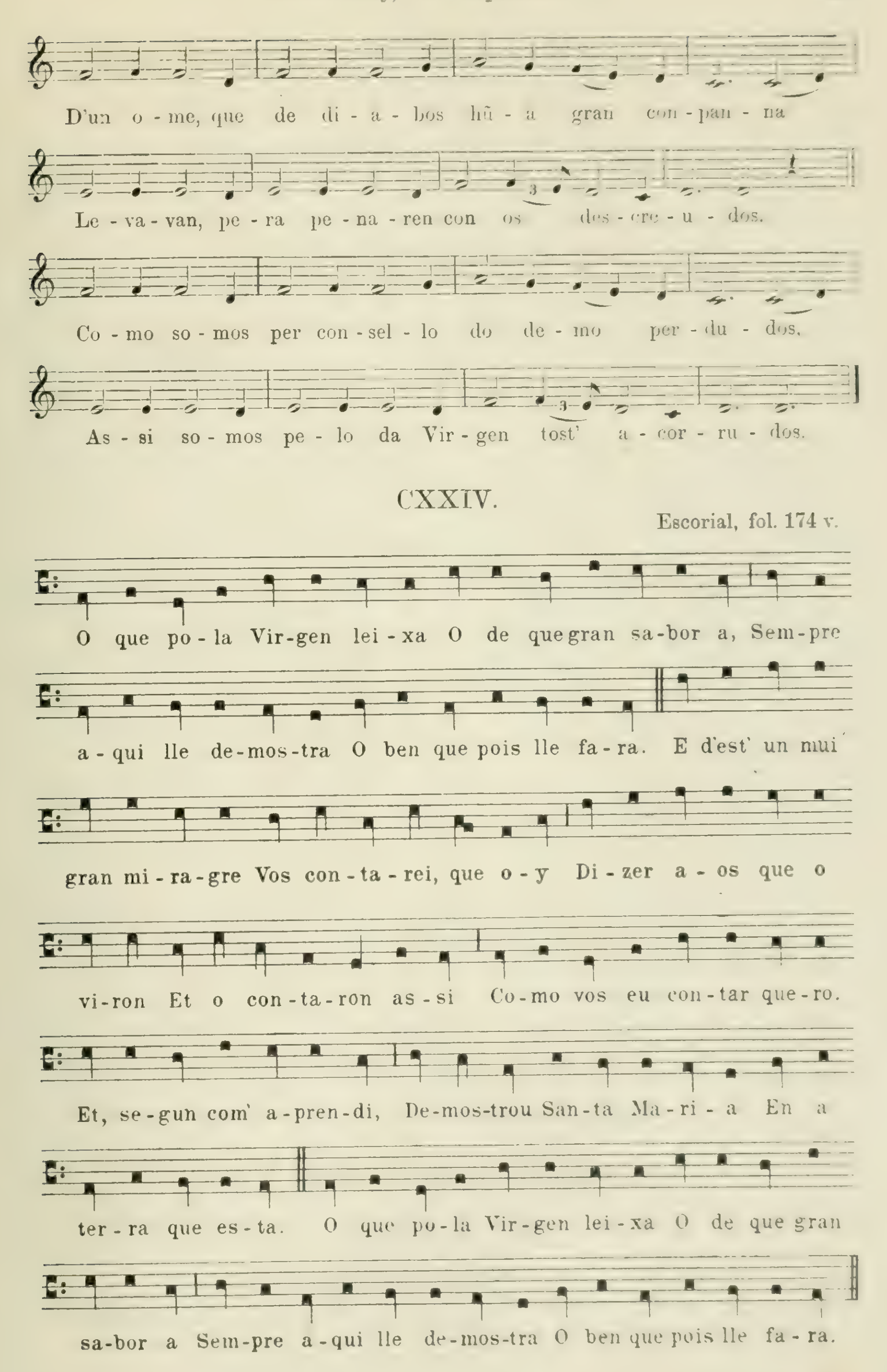
Vir - gen fe - zo en Es - pan - na D un o - me que de di - a - bos

hũ - a gran con - pan - na Le - va - van, pe - ra pe - na - ren con os

des - cre - u - dos Co - mo so - mos per con - sel - lo do de - mo per -

du - dos, As - si so - mos pe - lo da Vir - gen tost a - cor - ru - dos.




D'un o - me, que de di - a - bos hũ - a gran con - pan - na
Le - va - van, pe - ra pe - na - ren con os des - cre - u - dos.
Co - mo so - mos per con - sel - lo do de - mo per - du - dos.
As - si so - mos pe - lo da Vir - gen tost' a - cor - ru - dos.
CXXIV.
Escorial, fol. 174 v.
O que po - la Vir - gen lei - xa O de que gran sa - bor a, Sem - pre
a - qui lle de - mos - tra O ben que pois lle fa - ra. E d'est' un mui
gran mi - ra - gre Vos con - ta - rei, que o - y Di - zer a - os que o
vi - ron Et o con - ta - ron as - si Co - mo vos eu con - tar que - ro.
Et, se - gun com' a - pren - di, De - mos - trou San - ta Ma - ri - a En a
ter - ra que es - ta. O que po - la Vir - gen lei - xa O de que gran
sa - bor a Sem - pre a - qui lle de - mos - tra O ben que pois lle fa - ra.


6
4
O que po - la Vir-gen lei - xa O de que gran sa - bor a, Sem - pre
a - qui lle de - mos - tra O ben que pois lle fa - ra. E d'est'
un mui gran mi - ra - gre Vos con - ta - rei, que o - y Di-zer a - os que o
3
vi - ron Et o con - ta - ron as - si Co - mo vos eu con-tar que-ro. Et, se-
gun com' a - pren-di, De-mos-trou Santa Ma - ri - a En a ter - ra que es-
ta. O que po - la Vir - gen lei - xa O de que gran sa - bor
a, Sem - pre a - qui lle de - mos - tra O ben que pois lle fa - ra.

IV.

Notes sur le chant mozarabe.

A Tolède, la vieille ville aux airs d'épopée, l'étranger qui visite la cathédrale, scrute toujours avec curiosité les détails infinis d'un rétable qui pourrait à lui seul passer pour une église, s'arrête longuement devant la double rangée des stalles du chœur en bois fouillé, découpé de merveilleuse façon, admire le somptueux portail de la salle capitulaire, mais ne jette guère qu'un regard rapide et distrait vers une petite chapelle, blottie timidement à l'extrémité sud-ouest de la grandiose cathédrale, la chapelle mozarabe.

Cette chapelle et les quelques chapelains qui en assurent le service sont aujourd'hui tout ce qui survit d'un rite, d'une liturgie, qui, aux siècles de leur épanouissement, avaient été la liturgie, le rite observés dans l'Espagne toute entière et une partie du midi de la France. Nous ne dirons de cette histoire que ce qu'il faut pour servir de cadre à une étude musicologique.

On a donné le nom de *Mozarabes*[1]) aux chrétiens d'Espagne, qui, lors de l'invasion musulmane, acceptèrent de vivre au milieu des infidèles. Ils eurent à Tolède la jouissance de six églises, Saint-Marc, Saint-Luc, Saint-Sébastien, Saint-Torcato, Sainte Olalla et Sainte-Juste, et ainsi la foi se conserva dans la ville pendant les quatre cents ans qu'y dura la domination des Maures.

Aussi bien, on a donné le nom de *liturgie wisigothique* ou *mozarabe* «à l'ensemble des formules et des rites en usage dans l'Église d'Espagne depuis la conversion de ce pays au christianisme jusqu'au onzième siècle, époque où, sous l'influence de la papauté et avec le concours des Bénédictins français de Cluny, fut introduite la liturgie romaine proprement dite» et le savant éditeur du *Liber ordinum* ajoute en note qu'il se sert de cette dernière expression pour ne pas paraître trancher à la légère le problème des origines de la liturgie mozarabe et en faire une chose totalement différente de la liturgie romaine des premiers siècles, dont les livres peuvent être considérés comme perdus sans retour[2]).

C'est à cette première période de libre développement et de prospérité

---

1) On trouve également *muzárabe*, mais les écrivains espagnols les plus autorisés emploient de préférence la forme *mozárabe*. Le latin traduit *mixti Arabi*. C'est un jeu de mots. Ferres, dans la revue *Razón y Fe* (oct. 1903, no. 2, p. 243), fait venir *mozárabe* de l'arabe *mostearab* avec le sens d'*arabisé*, soit assimilé aux Arabes. La vérité est que le mot *mozarabe* est encore étymologiquement inexpliqué.

2) Férotin (dom Marius). — *Le* Liber Ordinum *en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, publié dans les *Monumenta Ecclesiae liturgica*. Paris, 1904. in 4.

qu'appartiennent les manuscrits de chant liturgique notés dans ces neumes mozarabes, aux formes étranges, épaisses, tourmentées, plus indéchiffrables encore que l'écriture neumatique latine. On en trouvera des spécimens dans l'ouvrage de Riaño, — la planche 2 est surtout caractéristique, — et dans la *Paleografia Visigoda* de Muñoz y Rivero[1]. Les auteurs de la *Paléographie musicale* estiment que l'écriture musicale des livres mozarabes a une commune origine avec les autres notations neumatiques de l'Europe:

«Les neumes mozarabes ont, il est vrai, une forme particulière, mais ils ne sont pas assez altérés par les habitudes calligraphiques propres aux Wisigoths pour que le musiciste versé dans la lecture des neumes occidentaux ne reconnaisse, du premier coup d'œil et sans hésitation possible, tous les éléments constitutifs de la notation à accents combinés. Presque tous les neumes conservent trait pour trait leur physionomie primitive[2]».

Les lignes sont très exactes. Nous avons examiné bon nombre de manuscrits d'origine mozarabe à la *libreria* de la cathédrale de Tolède et à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Le premier contact est rebutant: l'œil se trouve dépaysé, mais qu'il s'habitue, qu'il cherche à entrer dans le détail de cette notation, qu'il en dissèque les éléments, bientôt apparaîtront les éléments primordiaux de toute écriture neumatique. Surtout à côté de cette notation mozarabe pesante, empâtée, qui semble se traîner pesamment au dessus du texte, on trouve, à peu près vers le même temps, mais destinée à rester plus longtemps en usage, une seconde écriture mozarabe, infiniment plus légère et plus déliée, aux formes graciles et particulièrement élégantes[3]. Quel est entre ces deux notations le rapport d'origine et de parenté? c'est ce que nous ne saurions préciser, mais il y a un point intéressant qu'il convient de signaler. Les auteurs de la *Paléographie musicale* ont dit avec raison, selon nous, que la notation des livres mozarabes n'est point un système isolé d'écriture, mais qu'elle est en relation avec les autres systèmes neumatiques de l'Europe. Est-ce tout? ne saurait-on aller plus loin et, après avoir souligné cet air de famille, chercher à découvrir l'ancêtre commun? Les linguistes, qui constatent entre le sanscrit, le grec, le latin et le celtique par exemple un même système de flexions, remontent pour en trouver l'explication à un état plus ancien de ces langues, à un indo-européen hypothétique et primitif. Faisons comme eux. Notre tâche est d'ailleurs plus facile, car nous n'avons point à sortir du domaine de l'histoire.

Deux travaux importants de l'érudition française, récemment parus,

1) Muñoz y Rivero (Jésus) — *Paleografia Visigoda.* Madrid, 1881.

2) *Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes.* I. *Introduction générale*, p. 39. Solesmes, 1889, in 4.

3) *Paléographie musicale*, I, pl. II. Nous avons dans notre collection particulière des *fac-similés* de cette écriture pris sur des manuscrits en provenance de Novalèse.

l'un du R. P. Thibaut[1], l'autre de M. Amédée Gastoué[2], ont eu pour effet, sinon de prouver l'origine byzantine des notations neumatiques de l'Occident, du moins de démontrer que les livres les plus anciens de l'Église grecque en présentent les caractères primordiaux et comme les formes originaires. Nous avons nous-même le projet d'établir la filiation de la notation arménienne primitive avec l'écriture musicale de l'Église grecque. La notation russe a la même origine. Les Syriens ont emprunté leur système de notation liturgique à la séméiographie grecque, dite damascénienne: en un mot, la notation musicale des Byzantins a été importée, à des phases diverses de son évolution, dans les différentes Eglises de l'Orient et de l'Occident. Or, la notation mozarabe, l'une d'elles du moins, ne fait point exception. Les traces de byzantinisme y abondent et nombre de neumes mozarabes ne sont que des signes de la notation grecque, dite constantinopolitaine, transportés d'un bout de l'Europe à un autre. C'est une constatation matérielle, que tout manuscrit mozarabe permet de vérifier.

Est-ce historiquement vraisemblable? Oui, car si personne aujourd'hui n'oserait soutenir que saint Léandre et saint Isidore aient été les auteurs de l'office wisigothique, il n'en est pas moins réel que ces deux grands docteurs, saint Léandre surtout, ont contribué à l'enrichir de mélodies et de formules nouvelles. On sait la fraternelle amitié qui unissait saint Grégoire le Grand et saint Léandre. En 578, Grégoire fut envoyé à Constantinople par le pape Pélage II en qualité d'apocrisiaire ou de légat. Il y resta sept années, partageant avec Léandre, alors archidiacre, la maison d'un prélat grec. C'est pendant ce temps que l'un et l'autre prirent contact avec cette civilisation musicale byzantine si développée, dont ils devaient conserver le souvenir et les doctrines une fois revenus, l'un à Rome, l'autre à Séville[3]).

Voilà donc, à notre sens, comment il faut expliquer la parenté de deux notations liturgiques: c'est en remontant à la source commune. Ces deux écritures musicales sont entre elles comme deux sœurs, qui portent sur leur physionomie la ressemblance de leur mère, tout en ayant chacune les traits caractéristiques d'une personnalité propre.

Reprenons l'exposé succint des événements. L'Espagne arrive à la fin du onzième siècle à la période de la *reconquista*, les souverains catho-

1) Thibaut Le R. R. Joh., — *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise Latine.* Paris, 1907, in-8.

2) Gastoué (A.) — *Les Origines du chant romain.* Paris, 1907, in-8.

3) Déjà, depuis le commencement du IVe siècle, particulièrement depuis Osius de Cordoue, l'Église d'Espagne avait conservé des rapports très intimes avec l'Église grecque et, dès le commencement du Ve siècle, le pape Hormisdas avait cru devoir avertir Jean, archevêque de Tarragone, d'avoir à se défier des prêtres grecs, nombreux dans la région. Voir sur cette question l'*Espana Sagrada* de Flores, III, p. 192 et ss.

liques, Ferdinand I, roi de Castille et de Léon, Alfonse VI de Castille entreprennent définitivement de reconquérir la péninsule sur les Musulmans. Mais en même temps que ce dernier s'emparait de Tolède (1085) et en chassait l'Islam, il proscrivit la forme rituelle de la foi chrétienne des mozarabes au profit du rite romain, au nom de l'unité des coutumes liturgiques entre tenants d'une même croyance; les chrétiens mozarabes avaient joui sous les émirs d'une indépendance qu'ils ne connurent plus avec un souverain catholique[1]).

Nous savons que la résistance fut ardente: les chroniques contemporaines exaltèrent l'attachement des familles mozarabes au rite ancestral et, si nous croyons Roderic de Tolède, le ciel lui-même se prononça en faveur du culte persécuté[2]). Le pape Grégoire VII avait cherché l'unité liturgique dans la catholicité entière; son influence, jointe à celle des Clunisiens français, tout-puissants à la cour de Castille, avait déterminé Alfonse VI à poursuivre l'abolition du rite mozarabe. Toutefois il ne put aller jusqu'au bout de son œuvre et dut tolérer à Tolède les six paroisses antiques, dont les Maures eux-mêmes avaient respecté l'existence.

Ici les événements politiques ont une répercussion sur l'histoire litur-

---

1) Cette situation est comparable, politiquement parlant, à celle des Arméniens grégoriens dans les provinces, telle celle d'Érivan, qui, autrefois persanes, sont russes aujourd'hui: ils ont acquis la sécurité de leurs vies au prix de leur indépendance intellectuelle.

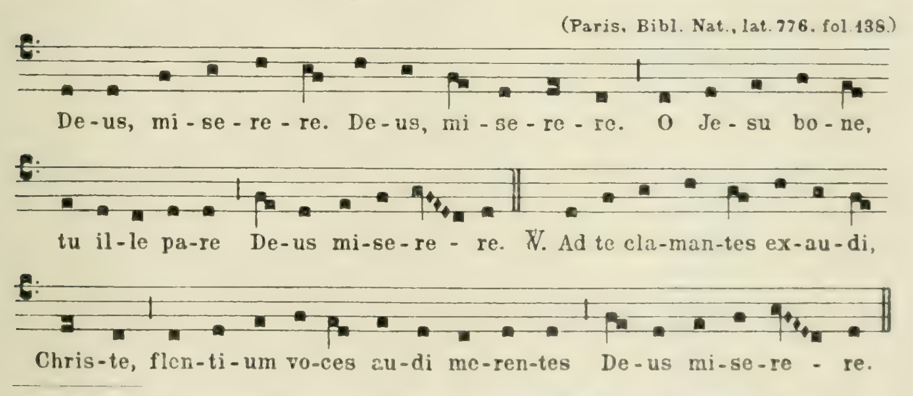
2) Le récit plus ou moins légendaire de ces événements se trouve dans la chronique de Roderic de Tolède, l. VI. c. 26 «Verum ante revocationem clerus et populus totius Hispaniae turbatur, eo quod gallicanum officium suscipere a legato et principe cogebantur, et statuto die rege, primate, legato, cleri populique maxima multitudine congregatis, fuit diutius altercatum, clero, militia et populo firmiter resistentibus, ne officium mutaretur, rege a regina suaso, contrarium minis et terroribus intonante. Ad hoc ultimo res pervenit, militari pertinacia decernente ut haec dissensio duelli certamine sedaretur. Cumque duo milites essent electi, unus a rege qui pro officio gallicano, alter a militia et populis qui pro toletano pariter decertarent, miles regis illico victus fuit, populis exultantibus, quod victor erat miles officii toletani. Sed rex adeo fuit a regina Constantia stimulatus quod a proposito non discessit, duellum iudicans ius non esse. Miles autem qui pugnaverat pro officio toletano fuit de domo Matantiae prope Pisoricam cuius hodie genus extat. Cumque ab hoc magna seditio in militia et populo oriretur, demum placuit, ut liber officii toletani et liber officii gallicani in magna ignis congerie ponerentur. Et indicto omnibus ieiunio a primate, legato et clero, et oratione ab omnibus devote peracta, igne consumitur liber officii gallicani et prosiliit super omnes flammas incendii, cunctis videntibus et Dominum laudantibus, liber officii toletani, illaesus omnino a combustione incendii alienus. Sed cum rex magnanimus et suae voluntatis pertinax executor nec miraculo territus, nec supplicatione suasus voluit inclinari, sed mortis supplicia et direptionem minitans resistentibus praecepit ut gallicanum officium in omnibus regni sui finibus servaretur.» — Roderic, archevêque de Tolède 1208—1247 est l'auteur de la chronique *de rebus Hispaniae libri IX* dédiée en 1243 à Ferdinand, roi de Castille. Texte dans Bel, *Rerum hispanicarum scriptores, I.*

gico-musicale: en quelques manuscrits de ce même temps, c'est-à-dire de la fin du onzième et du douzième siècle, tel un *Liber Ordinum* conservé aujourd'hui dans les collections de l'Académie royale d'histoire de Madrid, la notation mozarabe ancienne a été effacée au grattoir et remplacée par la notation française à points superposés, dite notation aquitaine. Cette *romanisation* du chant liturgique mozarabe est l'œuvre des Clunisiens.

D'autres manuscrits, — nous citerons le ms. lat. 776 de la Bibliothèque Nationale de Paris (XII[e] siècle), — notés dans cette même écriture du midi de la France, où les points superposés indiquent une tendance à la diastématie, contiennent des pièces mozarabes ou susceptibles de l'être. Nous relevons par exemple dans le ms. ci-dessus mentionné:

fol. 35.	Antienne *Memor humane condicionis.*
fol. 63 v⁰.	Versets divers du *Popule meus* avec deux mélodies différentes.
fol. 70.	Antienne *Sanctus Deus, qui sedes super Cherubim.*
fol. 83 v.	*Preces: Dicamus omnes.*
fol. 85 v⁰.	Antienne *Sanctus Deus, sanctus fortis.*
fol. 86 v⁰.	*Prosternimus preces ante faciem tuam.*
fol. 87.	*Preces: Rogamus te, rex.*
fol. 90.	Offertoire spécial: *Memor sit Dominus.*
fol. 138.	*Preces mortuorum.*
fol. 146 v⁰.	Pièces diverses pour les défunts[1]).

Ce même manuscrit contient encore les messes de la Dédicace (fol. 90), de la Nativité de la sainte Vierge (fol. 113), de saint Martin (fol. 120), de saint Saturnin (fol. 122). Chacune de ces fêtes a d'abord la messe romaine, puis une autre messe de forme non romaine. Les points superposés de ce manuscrit ne rebutent point la lecture et leur clarté nous a permis de transcrire l'une de ces *preces mortuorum*, si fréquentes dans la liturgie mozarabe. Elle est en forme abécédaire, c'est-à-dire que chaque verset commence par une lettre différente dans l'ordre de l'alphabet. En voici les trois premiers versets:



1) Nous devons cet intéressant dénombrement de pièces mozarabes conservées dans un ms. d'origine française à notre ami M. Amédée Gastoué.



Nous citons cette pièce parce qu'on peut voir en elle, croyons-nous, un très ancien vestige de ce chant mozarabe, apporté dans le midi de la France à la fin du onzième siècle, sans doute lorsque cette liturgie fut abolie vers 1070, sous le règne de Ramire II en Aragon, comme elle devait l'être quelques années plus tard à Tolède. La persécution accompagne toujours les révolutions d'ordre spirituel: il se peut que des mozarabes d'Aragon, de Catalogue ou de Navarre aient fui devant les mesures de proscription dirigées contre eux et aient porté sur une terre plus hospitalière leurs prières et leurs chants. Nous en trouvons ainsi la trace dans les manuscrits français en provenance des diocèses avoisinant l'Espagne [1]).

Le chant liturgique des Mozarabes suivit alors l'évolution de la théorie musicale. Nous ignorons ce qu'il fut au treizième et au quatorzième siècle, mais un précieux manuscrit, noté dans l'écriture musicale du temps de Dufay et de Binchois, c'est-à-dire du milieu du quinzième siècle, nous renseignera sur l'état du chant mozarabe à cette époque [2]). Lors de notre premier voyage à Tolède, nous avons trouvé ce beau *Cantatorium* dans un coffre à bois de la chapelle mozarabe. A vrai dire la curiosité qu'il éveilla en nous trouva un écho chez les chapelains et quand, deux ans plus tard, nous vînmes le consulter à nouveau, on lui avait fait les honneurs d'une planche d'armoire [3]).

1) M. A. Gastoué croit cette origine beaucoup plus ancienne: les Espagnes et la Gaule Narbonnaise avaient en effet une discipline unique, au moins dès le sixième siècle. Voir du même, *Histoire du chant liturgique à Paris.* pp. 22, 23, note 1, 30, 32, 33, etc. Paris, 1904.

2) La notation est, disons-nous, celle du début et du milieu du quinzième siècle français, mais il faudrait, par prudence, savoir si l'Espagne n'était pas en retard sur la France au point de vue de la théorie musicale, ou simplement, plus conservatrice, comme l'abbaye de Saint Gall, où les neumes sans lignes furent en usage jusqu'au quatorzième siècle: auquel cas, ce manuscrit pourrait appartenir à la fin du quinzième siècle ou même au commencement du siècle suivant.

3) Ce manuscrit ne figure pas dans le catalogue de Riaño.

La notation est mesurée, c'est un signe des temps, et le système d'écriture est, à l'état rudimentaire, celui que nous trouvons dans les manuscrits notés postérieurement au premier tiers du quatorzième siècle: c'est une simplification pour des chantres au talent modeste de la théorie de l'*ars nova*.

Les éléments en sont:

la *longa* ■ = 𝅗

la *brevis* ■ = 𝅗𝅥

la *semibrevis* ♦ = ♩

la *minima* ♦ = ♪ ou encore ♦ avec la même signification

la *semiminima* ♦ = 𝅘𝅥𝅯

Ces signes simples se groupent en ligatures

■ ou ▬ = ♦ + ♦ soit ♩ ♩

■ ou ■ = ♦ + ♦ + = ♩ ♩ 𝅗𝅥

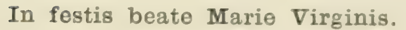
Un point après la note l'augmente de la moitié de sa valeur. Ces simples explications nous dispenseront de traduire les extraits que nous allons faire de ces textes curieux[1]).

1) La notation est ainsi réduite à ses éléments les plus simples. Le rythme, sauf dans quelques hymnes, est toujours binaire par la division de la *semibrevis* en deux minimes et de la *minima* en deux semiminimes. La *semibrevis* constitue le temps premier et l'unité de la mesure: nous arrivons donc à un rythme analogue au *chronos* des Orientaux. La traduction que nous donnons ici de l'une des pièces dont l'original est publié plus loin précisera l'interprétation que nous proposons.



In festo sancte Luce evangeliste ad vesperos.





In festis beate Marie Virginis.

Lauda. Ra - mi mei, rami honoris et gra-ti - - e. Al-le-lu - ya.

Ps. E-go qua-si vi - - tis fruc-ti - fi - ca - - vi su-a-vi-ta - tem

o - do - - - ris. Al - - le - lu - - - ya! Al-le -

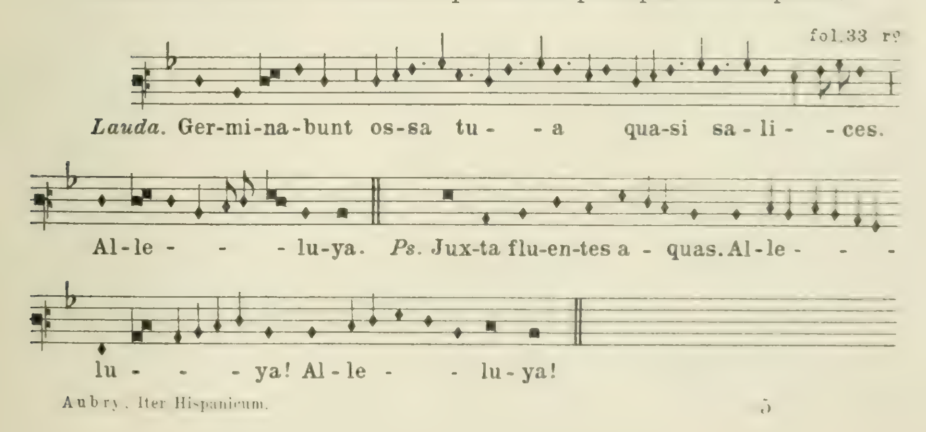
lu - ya! Al - le - - - - lu-ya! ℣. E - go au-tem sicut oliva

fructifera in domo Domini spe-ra - bo in misericordia Dei mei in

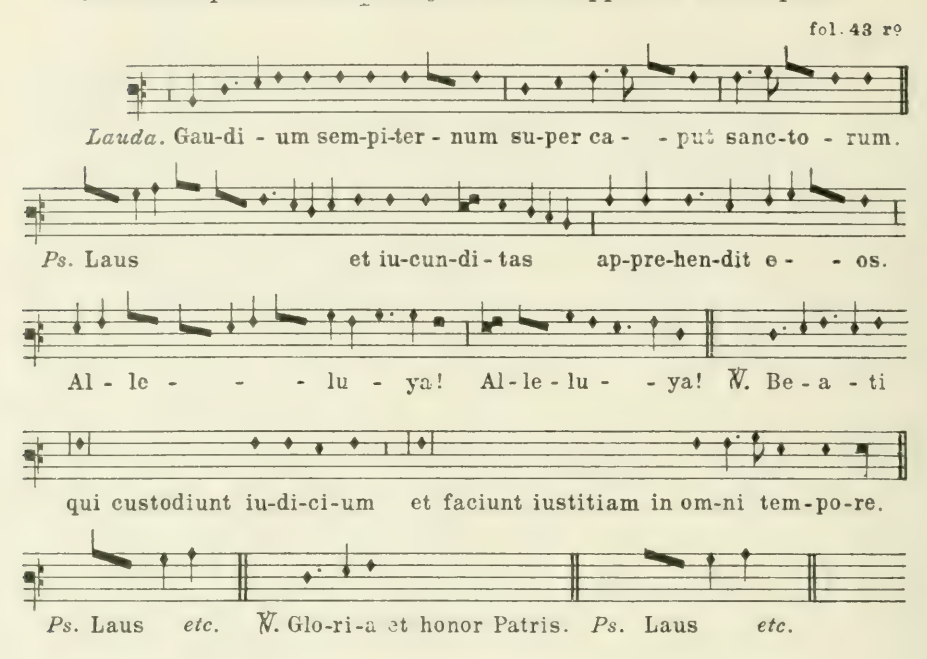
e - ter-num et in se-cu-lum se - cu-li. E-go, qua-si *etc.* Glo - ri - a

et ho-nor...se-cu-lo - rum. A-men. E-go qua-si *etc.*

Commune unius confessoris pontificis precipui ad vesperos.



Commune plurimorum martyrum sex capparum ad vesperos.

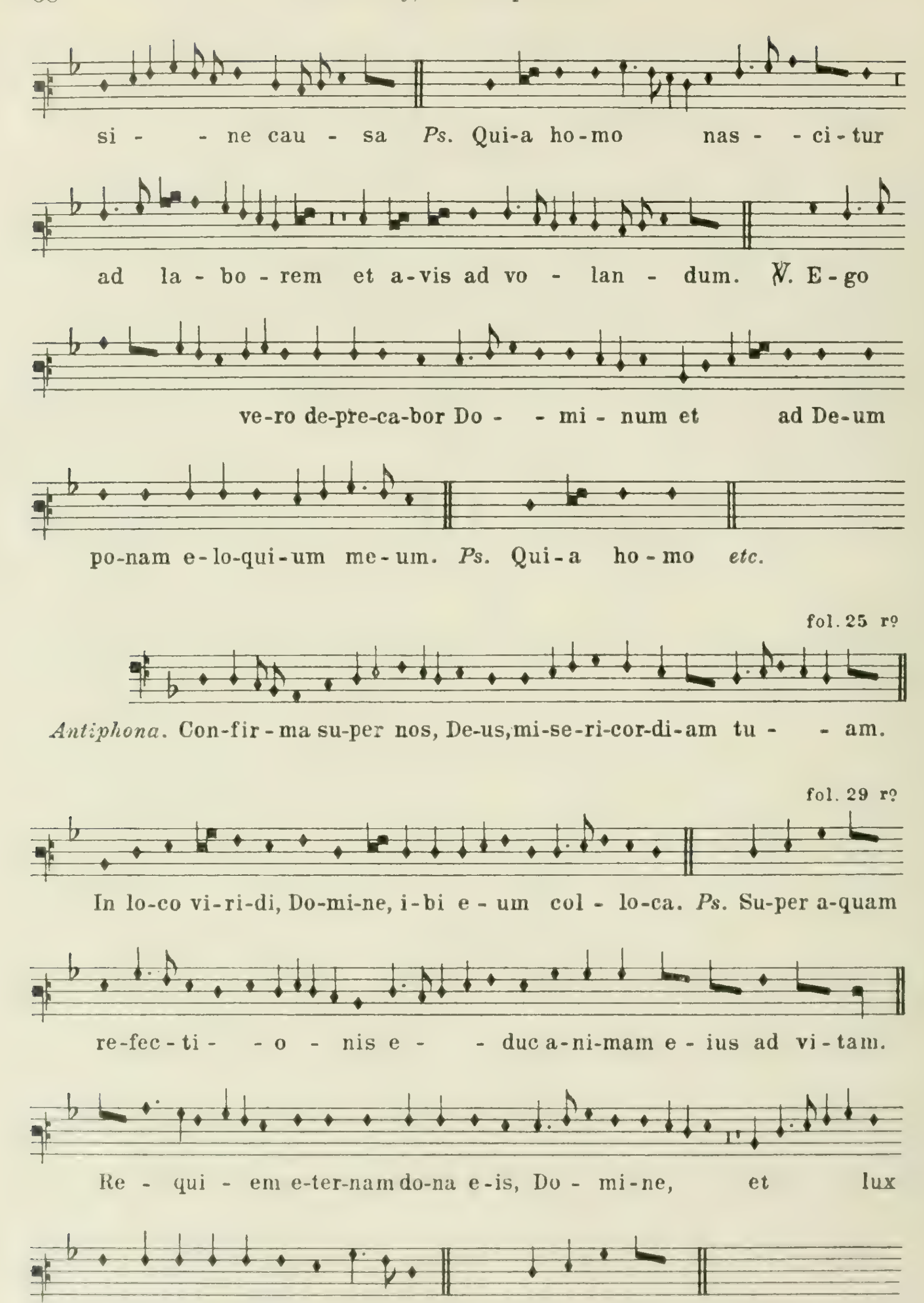


Communio.



In agenda mortuorum.




si - - ne cau - sa Ps. Qui-a ho-mo nas - - ci-tur
ad la - bo - rem et a-vis ad vo - lan - dum. ℣. E-go
ve-ro de-pre-ca-bor Do - - mi - num et ad De-um
po-nam e-lo-qui-um me-um. Ps. Qui-a ho-mo etc.
fol. 25 rº
Antiphona. Con-fir-ma su-per nos, De-us, mi-se-ri-cor-di-am tu - - am.
fol. 29 rº
In lo-co vi-ri-di, Do-mi-ne, i-bi e - um col - lo-ca. Ps. Su-per a-quam
re-fec-ti - - o - nis e - - duc a-ni-mam e - ius ad vi-tam.
Re - qui - em e-ter-nam do-na e-is, Do - mi-ne, et lux
per-pe-tu-a lu-ce-at e - is. Ps. Su-per a-quam.

Nous n'avons point à nous attarder ici sur l'histoire de la fondation de la chapelle mozarabe de Tolède par le cardinal Ximénès de Cisneros au début du seizième siècle (1504). L'austère archevêque avait voulu que cette liturgie vénérable eut un foyer, où les traditions seraient maintenues et perpétuées[1]). Son idée vécut et aujourd'hui encore, deux fois dans la journée, les chapelains mozarabes, à peu près aux heures où le culte romain se célèbre fastueusement dans le chœur de la cathédrale, arrivent un à un vers la petite chapelle, où l'office va avoir lieu. Il y a peu d'assistance, quelques membres parfois des familles mozarabes de Tolède, plus souvent des touristes qui viennent curieusement regarder, sur la foi de leurs guides, la coupole de Theotocopuli et la fresque, où Juan de Borgoña représenta des scènes de la prise d'Oran, à laquelle le cardinal Ximénès assistait.

L'office n'est chanté que les dimanches et aux fêtes de la liturgie mozarabe. Nous avons eu la curiosité de l'entendre, et quelle que soit notre gratitude pour ces excellents chapelains, auprès desquels nous avons trouvé un accueil empressé et cordial, qui n'est point toujours coutumier dans le clergé espagnol, force nous est bien de reconnaître la médiocrité de leur chant. De l'ancienne mélodie, que nous trouvons encore gracile et légère au seizième siècle, on n'a conservé qu'une version écourtée à la manière de Nivers, dont les livres ne renfermaient plus que la *substance* du chant grégorien et en outre, pour donner plus de majesté au chant, on l'exécute dans un mouvement rallenti et en égalisant toutes les notes.

Les textes de chant liturgique mozarabe n'ont jamais été imprimés[2]). Pourquoi le seraient-ils et quel éditeur tenterait cette dépense qu'il serait assuré de ne jamais couvrir? Les chapelains sont une douzaine environ, chacun d'eux possède en son domicile privé un cahier manuscrit, *cuaderno*, où ont été transcrits les chants de l'office mozarabe, et seuls ces faibles témoignages doivent assurer dans l'avenir la tradition musicale de ce rite.

Nous avons eu entre les mains deux de ces cahiers, appartenant l'un

1) Sur cette histoire on consultera principalement:

Robles (Eug.˜ de) *Compendio de la vida del Ximenes* . . p. 237 et ss. Tolède, 1604. L'auteur donne une description étendue de cette chapelle et des circonstances auxquelles elle dut être fondée. Mais l'ouvrage est d'un accès difficile et à son défaut on peut se reporter à

Hefele. — *Le Cardinal Ximénès, franciscain, et la situation de l'Église en Espagne à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle.* Traduction française par Charles Sainte-Foy et P.-A. de Bermond. Paris, 1856.

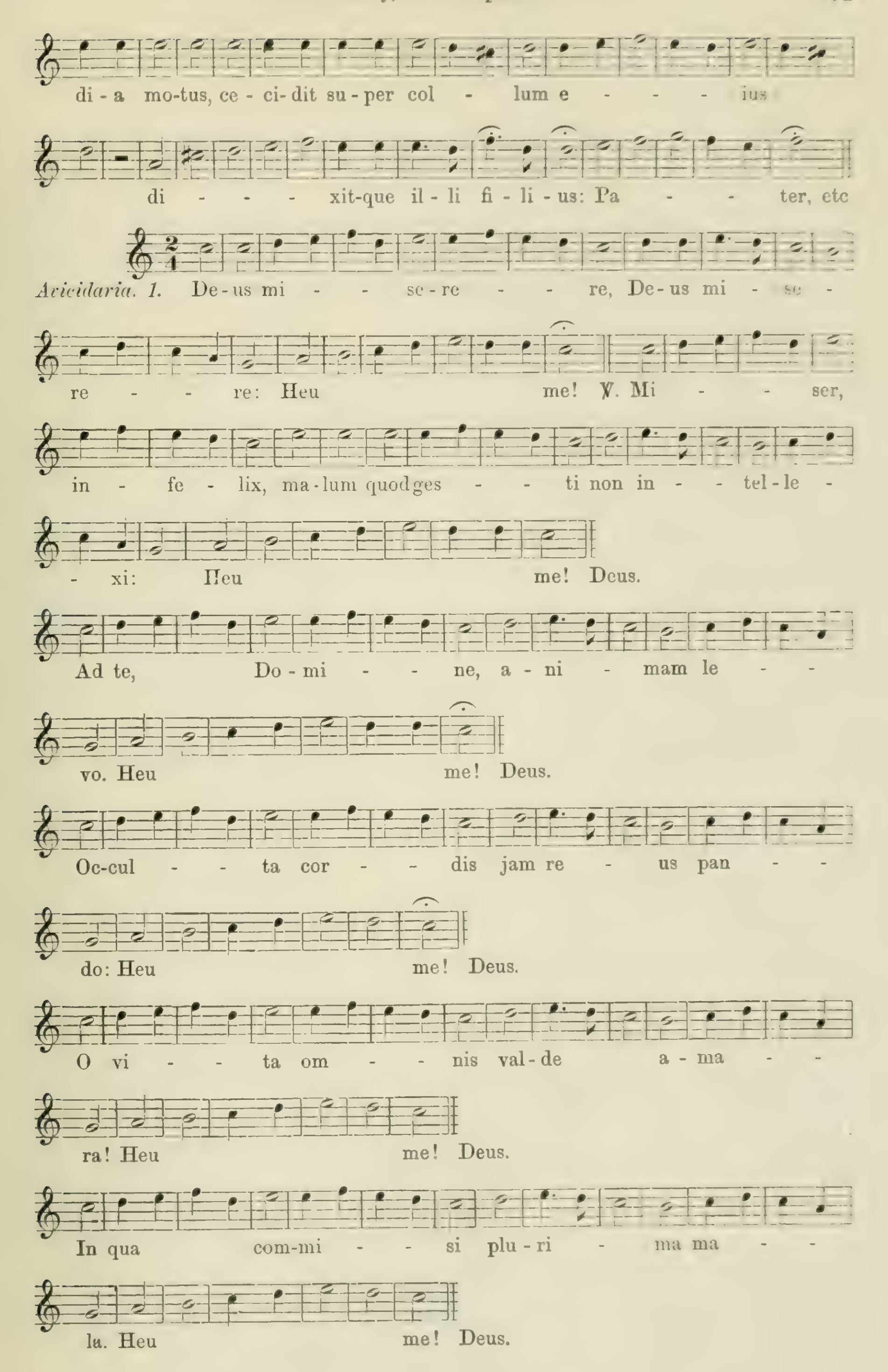
2) Sauf ceux qui figurent à l'ordinaire de la messe de cette liturgie. On les trouvera dans le *Missale mixtum* publié par Migne, *Pat. Lat.*, LXXXV, notés avec les formes habituelles du chant liturgique.

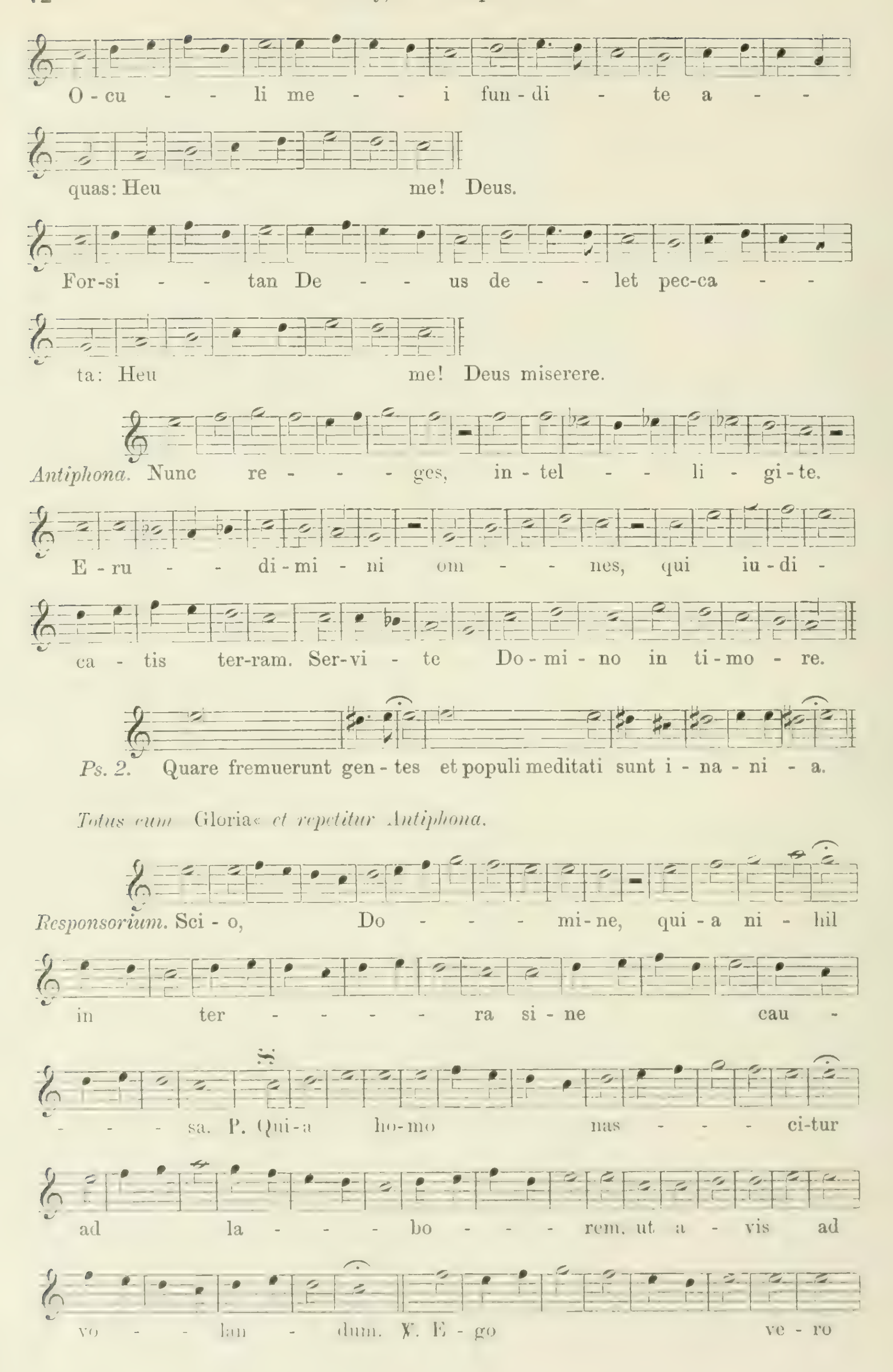
à Natalio Moraleda, l'autre à Mariano Appariccio. Ce fut pour nous l'occasion de copier, entre autres, le chant actuel de cet office des morts, qui tient une grande place dans la liturgie mozarabe. On pourra faire une comparaison intéressante entre l'état présent de quelques-unes de ces pièces et la version relativement ancienne que nous venons de publier de ces mêmes pièces.

In Agenda Mortuorum[1]**.**



1) *Breviarium*, p. CL et ss.

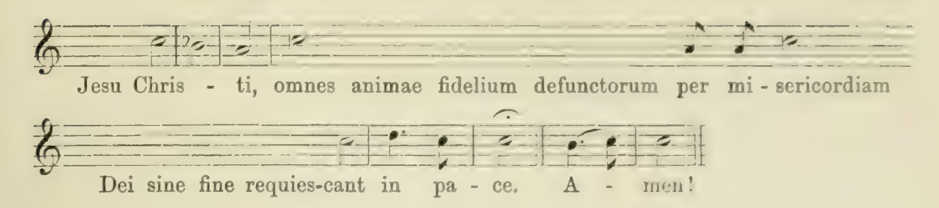

di - a mo-tus, ce - ci- dit su - per col - lum e - - - - ius
di - - - xit-que il - li fi - li - us: Pa - - ter, etc
Aricidaria. 1. De - us mi - - se - re - - re, De - us mi - se -
re - - re: Heu me! ℣. Mi - - ser,
in - fe - lix, ma - lum quodges - - ti non in - - tel - le -
- xi: Heu me! Deus.
Ad te, Do - mi - - ne, a - ni - mam le - -
vo. Heu me! Deus.
Oc-cul - - ta cor - - dis jam re - us pan - -
do: Heu me! Deus.
O vi - - ta om - - nis val - de a - ma - -
ra! Heu me! Deus.
In qua com-mi - - si plu - ri - ma ma - -
la. Heu me! Deus.


O-cu - - li me - - i fun-di - te a - -
quas: Heu me! Deus.
For-si - - tan De - - us de - - let pec-ca - -
ta: Heu me! Deus miserere.
Antiphona. Nunc re - - - - ges, in-tel - - li - gi-te.
E-ru - - di-mi - ni om - - nes, qui iu-di -
ca - tis ter-ram. Ser-vi - te Do-mi - no in ti-mo - re.
Ps. 2. Quare fremuerunt gen - tes et populi meditati sunt i - na - ni - a.
Totus cum Gloria« et repetitur Antiphona.
Responsorium. Sci - o, Do - - - mi-ne, qui-a ni - hil
in ter - - - - - ra si - ne cau -
- - - sa. P. Qui-a ho-mo nas - - - ci-tur
ad la - - - bo - - - rem, ut a - vis ad
vo - - lan - dum. ℣. E - go ve - ro



Antiphona. Con-fir-ma su-per nos, De - us, mi-se-ri-cor-di-am tu - am.


Ps. Laudate Dominum omnes gen-tes et collaudate eum omnes po-pu-li.
Totus cum »Gloria« et repetitur antiphona.
Responsorium. In lo-co vi-ri-di, Do-mi-ne, i-bi e--os col-lo-ca. Su-per a-quam re-fec-ti-o--nis e--duc a-ni-mas e-o-rum ad vi-tam.
Re---qui-em e-ter-nam do-na e-is, Do--mi--ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.
Su-per a-quam, etc.
Supplicatio. O-re-mus. Pi-um et exaudabilem ro-gemus. Presta, eterne omnipotens De-us. Kirie e-lei-son. Christe e-lei-son. Kirie e-lei-son. Pa-ter noster.
(prosequitur secreto.)
Oratio. Tibi, Domine, commendamus animos famulorum tuorum ut defuncti seculo tibi vivant et quae per fragilitatem mundanae conversationes peccata commiserunt; tu venia misericors divinae pietatis absterge. Per Christum Dominum nos-trum. A-men.
Dominus sit semper vo-bis-cum. Et cum spiritu tu-o. In nomine Domini nostri



Notes complémentaires.

On trouvera dans la *Patrologia Latina*, LXXXV et LXXXVI, une réédition commode des deux principaux livres de la liturgie mozarabe.

I. *Missale Mixtum, praefatione, notis et appendicibus ab Alexandro Lesleo, S. J. sacerdote, ornatum.*

II. *Breviarium gothicum secundum regulam beatissimi Isidori . . . ad usum sacelli Mozarabum.* Madrid, 1775, in-fol.

Dans ce dernier livre, il y a, après la préface de Lorenzana (p. XXVI et ss.) une courte notice sur le chant mozarabe et les quatre règles de son exécution sous ce titre:

Cantus Eugeniani seu melodici explanatio, facta a D. Hieronymo Romero, S. Ecclesiae Toletanae Hispaniarum Primatis Portionario et cantus melodici Magistro.

On peut en conclure que le *chronos* est la loi rythmique du chant mozarabe.

Enfin nous signalerons une tentative bien fragile d'explication des neumes mozarabes dans la *Missa Gothica seu Mozarabica et Officium itidem Gothicum* p. 68 et ss.. Angelopoli, 1770.

Cet article était déjà composé, quand a paru dans la *Revista de Archivos, bibliotecas y Museos* (mars-avril, 1907) un article de L. Serrano, intitulé *Historia de la musica en Toledo.* Nous n'avons pu l'utiliser ici.

V.

Folk-lore musical d'Espagne.

Ici encore on peut répéter avec Pascal: «Vérité en deça des monts, erreur au-delà». Allez en Espagne et revenez de l'autre côté des Pyrénées avec une riche moisson de chants populaires récoltés en Castille, en Galice, en Estremadure, en Andalousie et montrez votre butin à quelque musicien compositeur de rhapsodie ou de caprice espagnol, à n'importe quel dilettante, voire même à un critique averti. Vous verrez leur sourire et leur pensée secrète sera que ces chants populaires n'ont aucun caractère espagnol!

C'est qu'il y a le chant populaire espagnol à l'usage des *music-hall* dans toutes les capitales d'Europe. Il a ce trait particulier d'accompagner toujours une danseuse habillée de rouge et son partenaire vêtu en torero. Il faut, en outre, que tous les deux le rythment au bruit des castagnettes. On l'appelle uniformément *bolero*, *fandango*, *habanera* ou *jota* sur les programmes de café-concerts. Vainement on chercherait dans les provinces les plus authentiques de l'Espagne ces *bailes populares* entendues à Paris, à Londres ou à Berlin: c'est un produit national destiné uniquement à l'exportation.

Mais il y a, en Espagne, un chant populaire que les gens du peuple aiment comme ils aiment leur terre et leurs traditions, mais dont l'étranger ne se fait guère idée. Il serait téméraire, après quelques courtes semaines passées *tra los montes*, d'entreprendre une étude d'ensemble sur ce trop riche sujet, d'autant qu'il y a autant d'Espagnes qu'il y a de provinces en Espagne, qu'il faudrait s'attacher séparément au folk-lore de chacune d'elles et que le même puissant intérêt se retrouve pour toutes.

Ce que le voyageur qui passe peut connaître du folk-lore musical se réduit à peu de choses. Nous avons erré dans la campagne de Burgos et aux alentours de Tolède, nous avons entendu et recueilli nombre des chants de la bonne terre et quelques airs de la *gaita*; nous avons, en flanant aux portes des *patios*, dans les villes, écouté ces longues complaintes qu'une voix invisible déroule mélancoliquement; enfin nos randonnées dans la Sierra Nevada entre Grenade et Motril, au bord de la Méditerannée, puis à Malaga, à Séville, à Xerès, nous ont fait prendre contact avec l'Andalousie qui chante. Au reste, il n'y a point que la

production espagnole dans l'art populaire de l'Espagne. Il y a les *gitanos*, au sud. Ces nomades, venus vers le quatorzième ou le quinzième siècle du fond de l'Asie et qui ont à travers le monde conservé leur physionomie particulière et l'usage d'un idiôme apparenté au sanscrit, vivent isolés dans la région de Grenade et de Guadix, mais leurs chansons se ressentent du milieu ambiant et nous ont causé, le peu du moins que nous avons entendu, quelque déception. En revanche, les populations basques du nord ont gardé une empreinte très forte. Elles ont leur langue, elles ont leurs chants propres. Nous avons gardé un souvenir charmé de ces *zortzicos*, dont le rythme inégal produit une impression à la fois naturelle et rare.

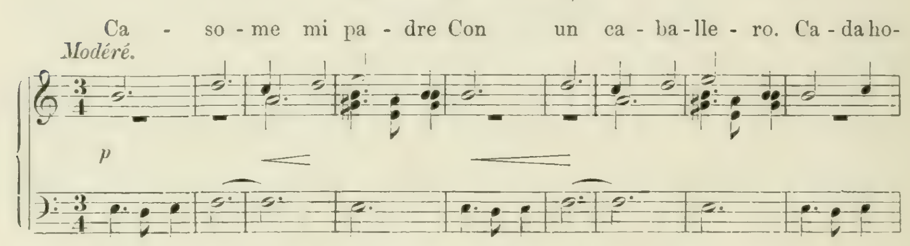
L'étude du folk-lore musical d'un pays appartient avant tout aux nationaux. Mais l'érudition d'ailleurs a été plus lente en Espagne que dans les autres pays d'Europe à prendre contact avec cette manifestation du génie national. Depuis quelques années seulement, un travail consciencieux et désintéressé a sauvé de l'oubli ces productions qui, là comme partout, sont appelées à disparaître devant l'envahissement des refrains populaciers issus des couches vulgaires des grandes villes. Nous avons récemment dressé la bibliographie des principaux recueils de folk-lore musical espagnol et c'est à eux que nous renvoyons, au lieu et place de l'étude que nous ne faisons pas[1].

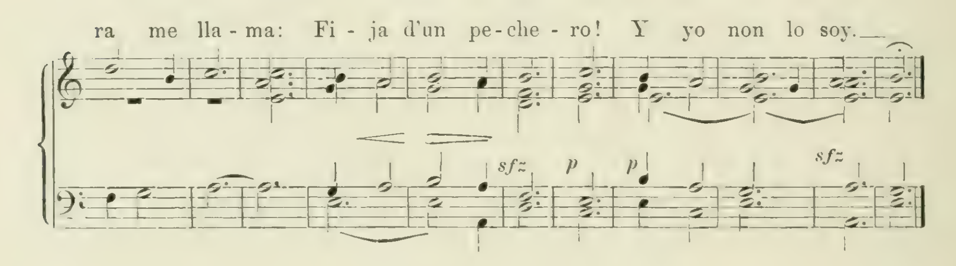
Un nom manque à cette nomenclature et c'est celui qui devrait y tenir la première place. Nous voulons parler du compositeur le plus justement célèbre de l'Espagne et à qui tout ensemble l'histoire de la musique est redevable de très importantes contributions. Nous voulons parler de Felipe Pedrell. Le musicien auquel nous devons la belle trilogie *Los Pirineos* et la tragi-comédie *La Celestina*, le savant éditeur de l'*Hispaniae Schola Musica Sacra*, le critique averti de *Por nuestra musica* met à la base de ses doctrines la pratique et l'amour du chant populaire national. L'épigraphe de cette dernière brochure en dit assez l'objet. C'est une maxime empruntée à un musicologue du XVIIIe siècle, le P. Antonio Eximeno: «*Sobre la base del canto nacional debia construir cada pueblo su sistema*, chaque pays devrait établir son système musical en prenant pour première base le chant populaire». Pedrell la fait sienne et le curieux exposé de *Por nuestra musica* en est le développement. Mais Pedrell est un génie latin, fait d'ordre et de clarté. Il n'a point parlé de la chanson populaire sans en avoir au préalable groupé en collection les fleurs les plus belles, non pas comme un faquin qui se dit botaniste pour avoir quelques heures couru la campagne, un herbier au

1) Aubry (Pierre). — *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*, p. 11, etc. Paris, Picard, 1905, in-8.

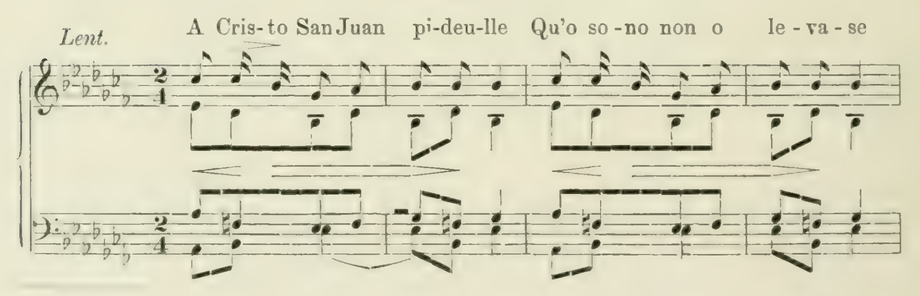
côté, mais en vrai savant qui procède avec méthode et discernement. Pedrell nous a ouvert ses richesses et libéralement nous a permis d'y puiser à l'intention de ces notes de voyage. Le lecteur sentira l'impression poignante qui se dégage de ces mélodies. Nous les avons choisies dans la note mélancolique pour la plupart: on n'en verra que mieux une inspiration toute différente des compositions vulgaires, par lesquelles on est tenté de symboliser la musique espagnole.

Ancienne romance [1]).





Arrolo [2]).



1) Provenance castillane. Trad. franc.: «Mon père m'a mariée — avec un chevalier. — A chaque heure il me dit: «Fille de plébeien!» — Et moi je ne le suis pas.»

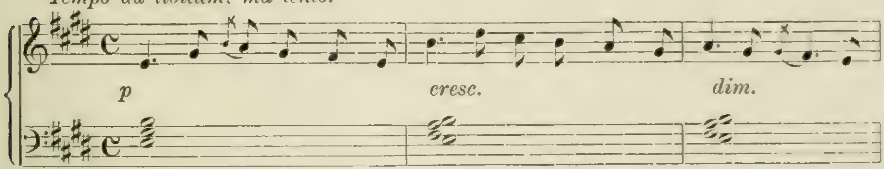
2) Recueilli en Galice. Trad. franc.: «A Jésus-Christ saint Jean demande — de le laisser dormir — jusqu'après le lever du soleil — le jour de sa fête.» Allusion à une tradition populaire. La fête de saint Jean Baptiste tombe le 24 juin à une époque de l'année où les orages ne sont pas rares. Aussi le Seigneur le fait dormir trois jours, le jour de sa fête, la veille et l'avant veille. Quand saint Jean ouvre les yeux, toute menace d'orage est passée.

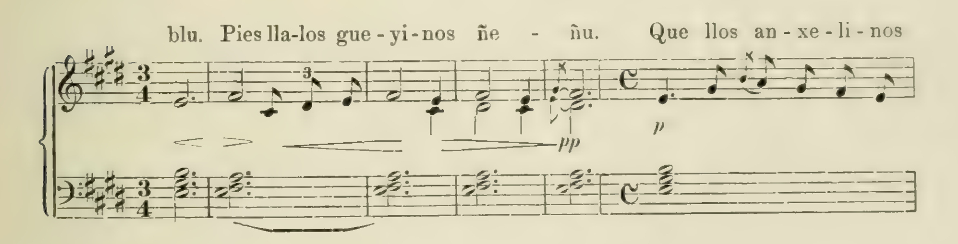


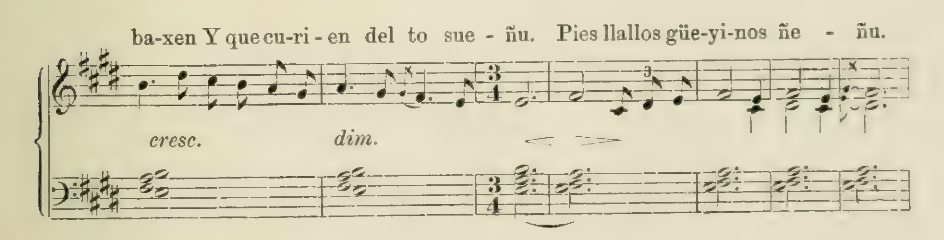
Berceuse [1]).

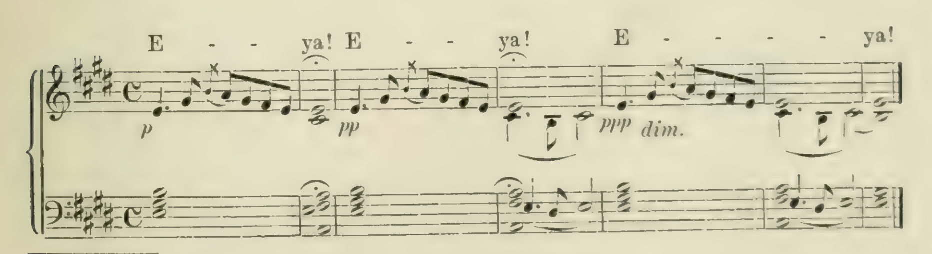
Que - lla Vir-xen màs ga - la - na Yé la que hay en es-ti pue -

Tempo ad libitum, ma lento.









1) Recueillie dans les montagnes de Brañas (Asturies).



Chanson des batteurs de blé[1]).

Ah! Si no fas p'es car-re - to Ah!

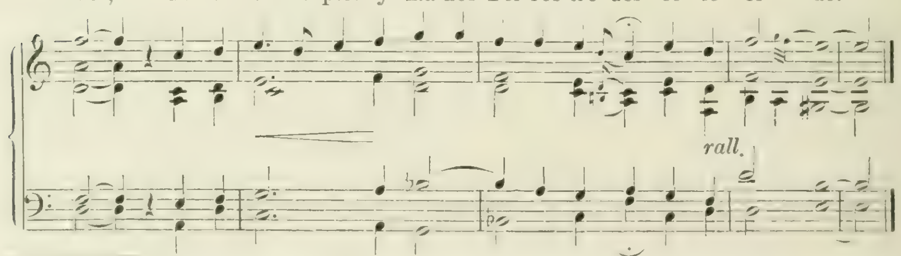
Très lent.

Ah! Que va dar-re-ra, dar-re - ra!

Saeta[2]).

Mi - ra - lo por a - yi bie - ne, Er me-jor de los na-si - -

Très lent.

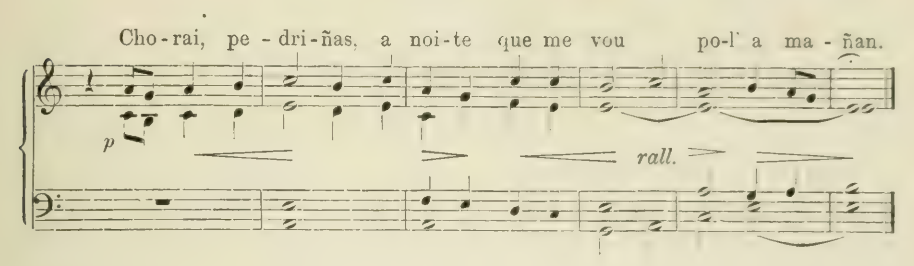


1) Provenance mallorquine. Trad. franç,: «Ah! Ah! si ce n'était pas la charrette Ah! Ah! qui me suit derrière, derrière!»

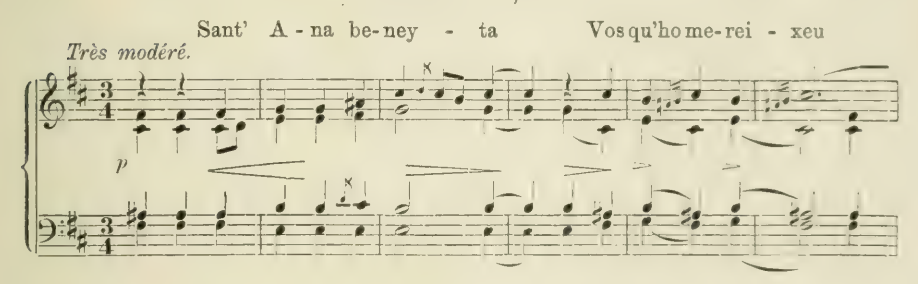
2) De provenance andalouse . . . Trad. franç. «Regarde-le! il vient par là, — le meilleur des enfants, — les pieds et les mains attachés — et le visage décoloré.» La *saeta*, mot à mot *flèche*, est le titre qu'on donne à une composition poétique brève, destinée à exciter à la prière ou à la pénitence. C'est dans le même sens qu'on dit une oraison jaculatoire. La *saeta* se chante dans les églises, dans les rues, aux processions pendant la Semaine-Sainte, à Séville surtout.

Alala [1]).





Berceuse [2]).





1) Recueilli en Galice. C'est la chanson d'un tailleur de pierres. Trad. franç. «A présent qu'il me faut partir — les petites pierres pleureront. — elles vont pleurer pendant la nuit, — car je pars au matin.»

2) Recueillie à Tarragone. Trad. franç.: «Sainte Anne, soyez bénie, — vous qui le méritez: — vous avez une fille, — qui est mère le Dieu.»



1) Chanson populaire catalane. Trad. française: «A l'ombre d'un oranger — à l'ombre d'un oranger, — Que lay layra, layra, layra, — S'est assise la gentille Marthe — Layra, layra, — S'est assise la gentille Marthe.»

2) Recueilli dans la province de Lugo en Galice. Trad. franç. «Je vais par ici en bas, — je vais par ici en haut, — je vais par ici en bas, — pour gagner ma petite vie.

Mais *paulo maiora canamus* peut-on ici faire dire à Felipe Pedrell. Comment va-t-il mettre en œuvre ces éléments féconds? Les matériaux sont amassés: quel sera l'air de l'édifice? Pedrell va nous l'exposer lui-même.

«Le cachet particulier, la spéciale inspiration d'un art propre ou le caractère d'une école lyrique, ce qui revient au même, doit se chercher et, heureusement, se trouve ainsi que l'ont trouvé certaines écoles lyriques écloses subitement sous l'impulsion de cette révolution «modernissime» de l'art, dans l'un de ses plus puissants agents, dans le chant populaire *personnalisé* et traduit en formes correctes.

«Sous le double aspect du texte et de son revêtement musical, c'est le grand révélateur des forces créatrices d'une nation; et non seulement la puissance d'inspiration libre et l'indépendance de formes qu'il offre et qui s'accommodent mal avec les théories scolastiques, doivent appeler l'attention du musicien intelligent, mais encore l'intérêt philosophique, littéraire et ethnologique que présente le chant populaire facilite tout un ordre d'expériences ultra utiles qui exercent une grande influence sur l'imagination du compositeur, en vivifiant et stimulant son inspiration. Les inappréciables éléments qu'il procure, bien maniés dans les plus hautes conditions de l'art et mis en exercice par une intelligence apte à comprendre les diverses tendances du génie national d'un pays, ont été la cause et le point de départ d'écoles lyriques déterminées et d'œuvres capitales dans l'histoire de l'art.

Le chant populaire, cette *voix des peuples*, la pure inspiration primitive du grand chanteur anonyme, passe par l'alambic de l'art contemporain et devient sa quintessence: le compositeur moderne se nourrit de cette quintessence, il se l'assimile, en la revêtant de délicates apparences par lesquelles la musique — et seulement la musique — peut nous démontrer tout ce dont il est capable et tout ce que comporte la forme, au point de vue technique, grâce à l'extraordinaire développement, inconnu des siècles passés, qu'a acquis notre époque.

Le chant populaire fournit l'accent, le fond, et l'art moderne fournit également ce qu'il a: un symbolisme conventionnel et la richesse de formes, qui sont son patrimoine. Équation parfaite d'un énoncé de hautes beautés, dérivée de la relation harmonique qui existe entre la forme et son contenu.

De cette heureuse association avec le thême populaire et correct à la fois, nait non seulement la couleur locale, mais encore celle de l'époque qui, toutes deux, s'incorporent dans l'œuvre du compositeur. Joint au cachet ou à l'air de famille, le thème porte en soi l'adaptation au milieu ambiant, la simplicité et le naturel élevé en doses équilibrées . . .

Donc le drame lyrique national est le *lied* développé dans des proportions voulues pour le drame: c'est le chant populaire transformé.

Le tempérament artistique du pays dont il émane et, conséquemment, son caractère, existe dans le chant populaire»[1])

En effet, il n'est pas dans l'histoire de l'art de génération spontanée. Un chant populaire n'apparaît point dans une province sans qu'à son origine il y ait un ou plusieurs auteurs, humbles, obscurs sans doute, mais dont l'existence est indiscutable. Cet anonyme a fait une œuvre semblable à

1) Pedrell (F.) — *Pour notre musique. Quelques observations sur l'importante question d'une école lyrique espagnole.* Barcelone s. d. p. 35 et 36. — Cette brochure est la traduction française par A. G. Bertal de *Por nuestra música* publié en 1891, à propos de la trilogie *Los Pirineos.*

l'œuvre d'un autre poète, d'un autre musicien. Pourquoi la sienne a t'elle survécu à côté de l'oubli de tant d'autres, aussi belles et plus parfaites peut-être? Pourquoi de générations en générations a t'elle été conservée, sinon parce que cette pièce reflétait les aspirations profondes de toute une race et que chacun en la chantant croyait laisser parler son âme à soi, sinon parce qu'elle est absolument adéquate au milieu? C'est ainsi qu'une œuvre d'artistique qu'elle était à son berceau est devenue populaire.

Une chanson populaire est donc le reflet fidèle du peuple ou de la race dont elle est issue. C'est la condition de son existence. Or, où le sculpteur, où le peintre prennent-ils leurs modèles, si ce n'est dans la nature accessible à nos sens? Ensuite l'œuvre opère en nous en éveillant des associations d'idées. Ce droit est-il refusé à l'artiste musicien? La nature est-elle fermée au compositeur? Pour lui la nature, c'est le domaine infini de cette inspiration populaire, source de tant de beauté, ce sont ses rythmes, ce sont ses modalités, son art primitif et coloré.

Telle est la base de l'esthétique de Pedrell. Le chant populaire est la cellule génératrice du drame lyrique national. L'art ensuite la développe et la féconde.

Les études d'esthétique n'étant point notre fait, nous n'irons pas plus avant sur ce terrain dangereux. Il nous a suffi de signaler la tendance, d'autres en discuteront la valeur doctrinale, mais, bonne ou mauvaise, cette théorie nous semble d'un haut intérêt au point de vue du folk-lore. Sous la poussée ininterrompue du progrès, avec l'instruction publique de jour en jour plus développée, avec les facilités sans cesse grandissantes de communication entre les centres urbains et les campagnes les plus reculées, les chants populaires disparaissent peu à peu, comme aussi s'en vont les usages locaux, les costumes, les traditions, bref, tous les éléments de la vie provinciale. C'est pourquoi, en présence de ce mouvement de centralisation outrancière, nous devons applaudir toute tentative faite dans le but de préserver les précieuses reliques d'un passé qui s'éteint. La survivance de la musique populaire nationale dans l'œuvre du compositeur nous paraît devoir assurer la continuation des vieux chants dans la plus large mesure possible et permettre peut-être de rendre un jour au peuple ce que l'art lui aura emprunté.

Imprimerie de Breitkopf & Härtel, Leipzig.